

رَمَضَانُ سَلِيمٌ

الْبُعْدُ النَقْدِيُّ

قِرَاءَاتٌ فِي الْأَدَبِ وَالْفِكْرِ



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

رَمَضَانُ سَلِيمٌ

الْبُعْدُ النَقْدِيُّ

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

رَمَضَانَ سَلِيم

الْبُعْدُ النَقْدِيُّ

قِرَاءَاتٌ فِي الْأَدَبِ وَالْفِكْرِ

جس يوسف المومني

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان



الطبعة الأولى

1396 و. ر - 1987 م

الكمية المطبوعة

3000 نسخة

رقم الايداع

531 - 1987 م

مركز الوثائق والبحوث

طرابلس

حقوق الطبع
والاقتباس والترجمة
محفوظة للناشر

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

محرراته - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

ص. ب. 17459 م. ب. (تونس) 30098 "مطبوعات"

محمّد يوسف النوراني

البعد النقدي
فكرات في الأدب والفكر

أسئلة النقد

«عرض عام لعلاقة الناقد العربي المعاصر
بالموروث النقدي»*

«كلما عظم التحدي اشتد الحافز»
أرنولد توينبي

لا أدعى هنا أنني سأقدم بحثاً يعرض لقضية محددة ودقيقة تخص مجال الأدب والنقد الأدبي والعلاقة بينهما أو التركيز على عملية النقد كفعالية هامة لها تأثيرها على المحيط الثقافي العام. لا أدعى ذلك ولا أريده. فالتاريخ الأدبي بشكل عام يحدثنا بأن الأفكار الأدبية والآراء الفنية التي نتدارسها بين الحين والآخر، ما هي إلا أفكار قد شغلت الناس كثيراً من قبل بشكل أو

(*) بحث مقدم إلى المؤتمر العام لاتحاد الكتاب والأدباء العرب في دورته الخامسة عشر لعام 1986 م.

بآخر. وستشغلهم أيضاً فى المستقبل، فليس لمثل
الأدب من نظرية واحدة أو منهج واحد أو رأى واحد،
فهو الأبعد دائماً عن القوانين والنظريات. بل ربما يكون
همه الأول تحطيم هذه القواعد بعد وضعها وتقنينها.

إننى هنا سأقدم بعض الأفكار وأطرح بعض
التساؤلات، وجميعها تخص قضية النقد الأدبى كقضية
عامة، وقضية النقد الأدبى العربى كقضية خاصة، وليس
هناك من هدف سوى التركيز على بعض الجوانب التى
تمس حياتنا الثقافية، أو مناقشة بعض الأفكار التى تمس
الحساسية الأدبية عندنا، لأن النقد الأدبى يبقى دائماً
قضية اختيار ثقافى يرتبط بالواقع الحياتى المعاش،
ويتأثر بكافة مكونات هذا الواقع وما يفرزه من قضايا
وإشكالات.

الأدب والنقد:

تطورت المعرفة البشرية التى تبحث فى مسألة الأدب
بشكل كبير، أصبح فيه الرجوع إلى التعريفات الأولية
لكلمة النقد أو الأدب أمراً يعد من تحصيل الحاصل.

إلا إذا كان الهدف من مناقشة هذه البديهيات الأولية هو السير بالأدب فى اتجاهات مغايرة ومبتكرة، وخلق الأدوات وإبتكار المناهج وطرق البحث الجديدة، حينئذ تصبح مراجعة الكثير من التصورات والمفاهيم السابقة قضية لها أهميتها الثقافية والأدبية، وكلنا يعلم أن كافة المنعطفات الخطيرة فى مجال الأدب تقوم على أساس اكتشاف المعانى المتولده من التقاء الحاضر القريب بالماضى البعيد.

إن النقد الأدبى الذى يعتقد أنه جاء تطويراً لكلمة - Kerinien - اليونانية القديمة والتى تعنى «الحكم على الشئ» تفترض أيضاً أن الناقد يملك كافة المؤهلات التى تجعله قادراً على إصدار الحكم. وتعنى أيضاً أن النقد الأدبى لاحق بالأدب، رغم أنه يختلف عنه، ورغم أن كليهما من فرع واحد وهو الفن بشكل عام. ومن مظاهر هذا الاختلاف أن الأدب يلتقى بالحياة والطبيعة بشكل مباشر بينما يتعامل النقد معهما بشكل غير مباشر، عن طريق استخدام النص الأدبى. ومن هنا تظهر فكرة الذاتية التى تلحق بالأدب وفكرة الموضوعية

التي تلحق بالنقد، على الرغم من أن التفاعل والقيمة الفنية وإمكانات الكتابة الأدبية المتوفرة كثيراً ما تساعد على اختلاط المفاهيم الفاصلة بين الموضوعية والأدبية. ومن هذا المنطلق يبرز بين الحين والآخر التساؤل حول أهمية النقد الأدبي أو عدم أهميته. مقارنة بالعمل الإبداعي نفسه. وهل يستحق أن يشكل فعالية مستقلة عن الأدب. إن الحديث عن النقد يعنى أن هناك معارف أخرى يعتمد عليها ويستمد منها قوته، ومع ازدياد تطور هذه المعرفة تزداد أهمية ممارسة النقد فى جوانبه التطبيقية، أما الجوانب النظرية فهى تشمل البحث فى تاريخية الأدب ومناقشة عملية الإبداع الفنى والمناهج النقدية ونظرية الأنواع الأدبية. هذا بالإضافة إلى مناقشة طبيعة الأدب ووظيفيته وعلاقته بالقارئ والمجتمع.

إن القفزة الكبيرة التى حققها النقد الأدبى جعل من قضية إصدار الأحكام النقدية مسألة ليست أولية أو وحيدة. بل تجاوز ذلك إلى الشرح والتفسير والتحليل، ثم التعليل بعد ذلك وفى مرحلة متأخرة مع الأخذ فى

الاعتبار كافة النشاطات الأدبية المتعلقة بتاريخ الأدب، مكانه وزمانه وقيمته وموقعه ومرجعه ونظريته.

ولقد كان للتقدم الكبير فى علوم الاجتماع والنفس واللغة والفلسفة ومفاهيم علم الجمال ونظريات الفن، الأهمية الكبيرة والخطوة الرئيسية التى ساعدت على زيادة فعالية العملية النقدية، بالإضافة إلى دخول المبدعين أنفسهم إلى مجال النقد كبودلير وهوغو وبلزاك وت. س. أليوت وكوليردج، وبالإضافة إلى التطور المعرفى الحديث الذى ساهم فى نشر المزيد من العلمية والمنهجية وكل ذلك جعل من الناقد شخصاً مختلفاً فى وظيفته عن الأديب، كل له مجاله المحدد الذى لا يجعله تابعاً للآخر أو محتاجاً إليه، لأن المقاييس التى يتعامل معها كل منها تفرض عليه هذا الاختلاف والتمايز إلى تلك الدرجة التى تسمى بالتناقض بين ما يريده الأديب ويتوصل إليه الناقد.

إن الناقد الأدبى، وفى هذا العصر بالأخص هو الذى توكل إليه مهمة بلورة المفاهيم النقدية الخاصة ببيئة

ثقافية معينة. وهو الذى يرفع قيمة العمل الأدبى أو يسقطه، وفقاً للأفكار التى يصنع بها الواقع الثقافى، والمناخ الثقافى الذى يتأثر به ويؤثر فيه بالدرجة الأولى. هذا إلى جانب، مساهمة الناقد الأدبى فى الحياة الثقافية واقتربه من التطور المعرفى المباشر واستخدامه لعلوم عصره. وذلك يعنى أن الناقد يؤسس لقواعد أدبية، فيساهم فى إنتاج له خواص وسمات معينة له الفضل فى تأسيسها عن طريق تشكيل القواعد والمفاهيم الأدبية الجديدة، وتنظيم المضطرب منها وإعادة تقديمه. ولعل النقد التنظيرى هو النقد المقصود فى هذا الجانب، فالأدب كإنتاج ثقافى يتأثر بالبيئة الثقافية التى يساهم النقد الأدبى فى تحديد صفاتها وخصوصياتها، وكيف يمكن لنا أن نتجاهل فى هذا الخصوص تأثير العديد من النقاد والمنظرين، أمثال ريتشاردز - أليوت - باختين - لوكاتش - أرنست فيشر وغيرهم؟

إن النقد التنظيرى كفعالية ثقافية هامة تبدو حاجتنا الثقافية إليه ضرورة فهو الذى يناقش وي طرح القضايا

الأدبية داخل إشكاليات تناوش الواقع المعاش. ولا
يكتفى بالشرح أو التفسير أو إصدار الأحكام فقط مثل
النقد التطبيقي، لأن مثل هذه المسائل مهما كانت
قيمتها تجعل من النقد ممارسة غير واعية، بل مغيبة
وفاقة لقضية الأدب الرئيسية، وهى الاستجابة للحياة
المعاصرة كما تعيشها فئة معينة أو وسط يثوى معين
يمكن فهمه واستيعابه والانطلاق منه نحو الأفضل. إن
التنظير للنقد ومعالجة قضية المصطلحات الأدبية
والأشكال الأدبية القديمة والجديدة وعلاقة المعاصرة
بالتراث، وغيرها من المسائل التى تخص النقد الأدبى
وترتبط بالتيارات الفكرية والأدبية والسياسية، هى من
القضايا الملحة للمناقشة فى الوقت الراهن لغرض
الخروج بدائل جديدة نتطلع إليها. وما يميز النقد
النظرى على الخصوص هو أن نسبة المشغولات الذهنية
التي ينتبه إليها الناقد كبيرة، بحيث تسمح له بأن يعالج
الأدب والنقد التطبيقي وفق معرفة سابقة. وفكر متنور
يبحث على البحث عن الجديد، ويهدف إلى الوصول
إلى قيم قد تكون ثابتة ولكنها مغايرة لما هو سائد،

وتحتاجها الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية فى زمان ما ومكان ما. وحياتنا الثقافية العربية المعاصرة هى أحوج لهذه الأسئلة التى يغرسها النقد ويحاول الإجابة عنها بقدر الإمكان.

النقد والتطور:

ليس غريباً أن يبدأ أى مؤرخ أو باحث للأدب والنقد وضعه لتطور النقد الأدبى من اليونان. إذ لا يعرف للنقد بداية غير تلك التى باشرها فلاسفة اليونان، وعلى رأسهم أفلاطون «427 - 347 ق. م» فهو الذى جعل للنقد معياراً أخلاقياً واجتماعياً عندما جعل «الشاعر» فى غير موضع ثقة كمعلم، لأنه دون الحرفى، ومرتبته الاجتماعية متدنية المستوى، كما أنه يتعد عن الواقع مرتين، لأن مصدره الإلهام والجنون كما أن أفلاطون يضع شروطاً صعبة لمن أراد الدخول إلى مدينته الفاضلة من الشعراء بحكم طبع الفساد الذى يتحكم فيهم

وبعكس أستاذه اهتم أرسطو «386 - 322 ق. م» بالناحية الموضوعية وليس المثالية وحدد مفهوم الكلمة

باعتبارها أساس اللغة ذات الوظيفة الاجتماعية كرموز منطوقة ومكتوبة. كما أبرز مفهوماً محدداً للتطهير والمحاكاة، والفروق بين الشعر وغيره من الفنون، وشرح المحاكاة كعمل فنى وردها إلى قواعدها الأساسية والفنية. وكتاب «الشعريات» أو فن الشعر لا زال لحد الآن منطلقاً لعدد من الآراء النقدية، رغم التطور الهائل فى المعارف العلمية والأدبية.

ولقد توالى بعد ذلك الشروحات والإضافات البسيطة على آراء أرسطو النقدية، سواء عند الرومان - هوراس مثلاً - أو عند بعض النقاد العرب القدماء، حتى تم التدرج إلى ما يعرف بالنهضة الأوروبية. وفى إيطاليا بداية بالتحديد، حينئذ تغير الأمر. لقد تحددت الكثير من الآراء والأفكار عبر هذه المساحة التاريخية التى تعالج موضوع النقد الأدبى، والتى لا زالت مستمرة، بأوجه جديدة، ورؤى جديدة. وحتى تلك القضايا التى تمت إضافتها كانت توليداً من أفكار أخرى، فجرى الاهتمام بالشكل والمضمون والموضوعية. والمثالية،

وعلاقة الشعر أو الأدب عموماً بالفلسفة والتاريخ،
وعلاقة علم النفس وغيره من العلوم الإنسانية بالفن
والأدب والقارئ والكاتب، ولقد كان للتغيرات الكبيرة
التي أحدثتها الثورة الصناعية الأثر المباشر في مراجعة
كافة التصورات السابقة، ومحاولة بعثها من جديد في
ضوء المتغيرات العلمية المستحدثة. وكان لدخول
الفلسفة ميدان النقد الأدبي سبباً رئيسياً في تطوير هذا
الجنس الأدبي، وما تاريخ النقد في الغرب إلا جزءاً من
تاريخ الفلسفة، في حين كان للتغيرات الاجتماعية
والفكرية والاقتصادية الأثر الفعال المباشر في تبديل
مجرى الإبداع الأدبي في الفقه والشعر بل وظهور
أصناف وأشكال جديدة متطورة كالرواية والمسرحية
بشكلها الفني المعاصر.

ويمكن لنا أن نقسم المذاهب النقدية بشكل عام،
وبالاعتماد على الفلسفة واستجابة لتلك النظم المعرفية
التي تحققت فاتجهت بالمعرفة البشرية إلى التركيز على
استخدام المنهج العلمي، أي التعامل مع معايير معينة

ليس فيها مكان ما يمكن أن يضيفه الانطباع الشخصى غير المعلن، وليس فيها مكان للتذوق والاختيار الحر والمباشر. تنقسم كافة المذاهب النقدية إلى نقد يتجه نحو الواقعية وآخر نحو المثالية. الاتجاه الواقعى اعتمد على المذهب الكلاسى، الذى اعتمد بدوره على النظريات الفلسفية التى تستخدم العلوم التجريبية، كما حدث عند هوبز وهيوم ولوك ولسنج. وعندما تطورت هذه التجريبية، وصلت إلى مرحلة تسمى بالوضعية، كما عبر عنها بشكل واضح «أوجست كونت» أفرزت منظوراً يتعامل مع العلوم التجريبية والتحليل العلمى وطرح الخيال والعاطفة ويركز على الشروط الاجتماعية وهو ما يسمى بالمنظور التاريخى. كذلك أفرزت منظوراً طبيعياً عبرت عنه البرناسية فى بحثها عما هو خارج الذات.

أما النقد التاريخى الاجتماعى فقد تطور عند تين وبرونتيير بالتركيز على الجنس والعصر والبيئة، وقد جاء هذا التطور النقدى نتيجة لانتشار «الدارونية» و«التطورية» فى العلوم الطبيعية. كما أثرت الوضعية فى

النقد الشكلاىى حديثاً. وخصوصاً فيما قدمته حلقة براغ، ثم نصوص النقد الروس وغيرهم ممن أفرزوا مناهج جديدة كالبنوية والإنشائية واللسانية. ولقد كانت الأفكار الفلسفية ذات قيمة فعالة فى تطور اللغة العلمية الدقيقة ضد لغة العاطفة والخيال وخصوصاً بعد ازدهار المنطق العلمى عند رسل وتطور المنهج عند بوانكاريه، وغيرهم. لقد اهتمت المنطقية بمجال اللغة، وأصبحت الكلمات مجرد «رموز» كما فى علوم السيمياء «التي ساهمت فى تكوينها نظريات الدرائعية والسلوكية». ثم إن المبالغة فى علمية اللغة وفصلها عن الفرد ومؤثراته العاطفية قد زاد من انتشار المناهج الشكلية. فازداد انفصال الشكل عن المضمون والتركيز على معالجة النص نفسه ومن الداخل، دون إعطاء أهمية كبيرة لقيمة الفرد وعلاقاته بما حوله، وبالتالي سقوط «مبدأ الارتباط» Doctorine of Relevence - بين الكاتب وعمله وإهمال «المفسر» - Interpreter - وظهور صفات أخرى جديدة تم التركيز عليها، كالوحدة والرمز والمجاز ودمج الشكل بالمضمون ومبدأ التناقض

والتوتر والمفارقة، وغيرها من المصطلحات ذات الصفة الخارجية المبتعدة عن إثارة الأبعاد الاجتماعية والشخصية والتاريخية المكتفية بالنص واكتشاف بناء وعلاقاته الداخلية. ولكن هذا النقد الشكلي قد يتداخل أحياناً بمفاهيم معينة تهتم بالمضمون ويتفاعل معها كالنقد الإيديولوجي وهو النقد الذي يستخدم المنهج الماركسي، والذي ينظر إلى الأدب على أنه يتبع المادة، وبالتالي فهو مثل العلم، إيديولوجيا ترتبط بالجماعة باعتبارها شكل من أشكال الوعي الاجتماعي. رغم ذلك فالمناهج النقدية الحديثة قد قدمت تناقضات المنهج الماركسي، وحاولت أن تتجاوز أوجه التقصير فيه، عن طريق تقديم عدد من البدائل معظمها يقع في صلب الاهتمام بالشكل، الذي قد يرتبط بالمجتمع كما عند لوسيان غولدمان، أو الشكل المنفصل عند دي سوسور وكلود ليفي شتراوس وبارث وغيرهم.

وإذا انتقلنا إلى النقد المثالي وجدناه ينقسم إلى مجموعة اتجاهات نقدية، كالنقد الرومانسي والتعبيري

والتفسيرى والموضوعى. وقد اهتم النقد المثالى أو
النقد الأدبى الذى ينظر إلى العمل الأدبى وفق تصور
مثالى، اهتم بالتوفيق بين الفرد والجماعة، والخاص
والعام. ولقد أثرت الفلسفة المثالية عند كانت فى
المذهب الرومانسى، وخصوصاً ما يتعلق منها بالخيال،
وعدم الغائية الخارجية، والمطلق الإرادى المتمثل فى
الإنسان. كما حاول بعض المنظرين الجمع بين الشكل
والمضمون فى موقف توسطى كفشته وشيلر وروسو
وخصوصاً شيلينج الذى رسم خطوط الفلسفة الحيوية -
Vitalism - التى قام على أساسها مفهوم «الوحدة
العضوية» - Organic Unity - وحيث أن الواقعية اهتمت
من طرف أحادى الجانب بالمادة والجسد، اهتمت
المثالية بالصورة والروح وجعلت المادة لاحقة لهما.
وقد بلغ هذا الاهتمام أوجه فى فلسفة هيغل حول الروح
المطلق، الذى هو الغاية القصوى. والذى مرّ بثلاث
مراحل دياكتيكية سابقة هى: الطبيعة والفن والروحى.
ولقد ساهمت أفكار فلسفية أخرى فى توسيع الاهتمام
بالخيال والعاطفة والطبيعة والمتعة الخالصة والبدائية

الصفافية وغير ذلك من الاهتمامات التي تجعل الفرد يعيش في لحظة لوعة وحنين أمام الطبيعة، بحرية وتلقائية وبلا أحكام مفروضة سلفاً. أما الرمزية أو المذهب الرمزي، فلقد اعتمد في أسسه الفكرية على الأفلاطونية الثانية وفلسفة نيتشه وشبنهور وأبحاث العالم النمساوي «سويد ينورج» في مسائل الروح، فتم الكشف عن قيمة الحدس ومدى سيطرة الشرور والآثام المتجسدة في أشعار ييتس وبودلير ورامبو وأبو لينير. ومن الطبيعي أن يكون المذهب النقدي المعروف بالرمزية واقعاً بين المؤثرات الفكرية، والإنتاج الأدبي الساعى إلى ممارسة أدبية تختلف عن الرومانسية والطبيعية والواقعية وتقترب من المثال النموذجي عن طريق استخدام الرموز، وإعادة خلقها في ذهن القارئ، ومفهوم الرمزية هو الذى أعطى للحدائث معنى لا يرتبط بالواقع أو البيئة أو القومية أو الدين، بل اعتبر الأدب مجموعة من المرموزات فوق الواقع، وصالحة لأن تنتقل حسب طابعها وخصوصيات صاحبها إلى الأمكنة وعبر كافة التواريخ.

والتعبيرية كاتجاه نقدى يختلف عن الرمزية، لأنه لا يعتمد على التذوق الذاتى، بل ينظر إلى الإنتاج الأدبى والفنى كمعرفة حدسية منطقية وجماعية ليست نفعية، وإنما وجدت لذاتها ولغرض ذاتها، وبالتالي ليس ثمة فصل بين الشكل والمضمون كما يرى كروتشه ووظيفة النقد الأدبى الأساسية مجرد الشرح والتفسير.

وإذا انتقلنا إلى النقد الذى يعتمد على التفسير، والذى يرتبط بالمنهجية ويعتمد عليها فى التحليل وجدنا فلسفة الظواهر «الظاهراتية» - Phenomology - التى كان لها تأثير لاحق على الأدب الشكلى وخصوصاً الأسلوبية. كما أنها دعمت الفلسفة الوجودية التى أكدت على قضية الالتزام عند الكاتب بالكلمة والفعل، كلما اقتضت الحاجة لذلك سواء عن طريق الدعوة الفلسفية أو الأعمال الأدبية أو التحليل النقدى وهى طرق وأساليب ساهم فيها سارتر جميعاً.

وبالإضافة إلى الوجودية نجد الفرويديه، وهى التى ساهمت مع اكتشافات الطب العلمية والنفسية فى دراسة

اللاشعور الفردي والعقد النفسية المختلفة ودراسة الإلهام وعملية الإبداع كحالة عصابية. ثم ظهور تلاميذ جدد لهذه المدرسة، حاولوا الخروج من ثلاثية Superego - Ego - Id إلى اللاشعور الجمعي كما عند يونغ وإرادة القوة المعوضة للنقص لإدلر.

وبالإضافة إلى هذه النظريات التي ساهمت في تكوين النقد بشكل غير مباشر نجد فلسفات أخرى كان لها التأثير المباشر كالتصويرية التي قال بها «برغسون» مع مجمل آرائه في الذاكرة والديمومة والصور الذهنية والإدراك الحسى.

لقد كان لهذه الأفكار جوانب إيجابية لها صداها في الشعر والرواية والقصة كما عبر عنها عزرا باوند وأليوت وبروست وغيرهم. ومن ناحية أخرى خطأ النقد الأدبي خطوات نحو التطور والاستقلال عن الأدب. وذلك كمظهر من مظاهر البحث عن الطريق المميز، كذلك حاول أن يفك ارتباطاته مع الفلسفة وعلوم الاجتماع والنفس. بل وأن يغلق على نفسه دائرة أدبية تنصرف

إلى دراسة الأدب وهو فى حالة عزلة عن الفرد والمجتمع والقارئ والأيدولوجيا. ولا يبقى إلا الأدب الذى تحتويه اللغة فهى المنطلق والمرجع الذى لا يمكن التخلص منه.

إن الخروج من منهجية علمية أوقع الأدب فى منهجية أخرى. وكسر القوانين التى تحد من النقد وتسيطر عليه جعلته يسير نحو قواعد جافة، أشد موضوعية وتجرداً وهذا ما نلمسه فى الدراسات البنيوية واللسانية الحديثة.

الناقد العربى ومفهوم النقد:

بعد هذه النظرة حول النقد كما تطور عند الغرب، وذلك بالاستناد إلى أسسه الفكرية والفلسفية نجد أمامنا حديثاً، جملة من المناهج والنظريات والمذاهب النقدية المعاصرة التى لا سبيل لنا إلا الاستفادة منها وتطبيقها وخصوصاً أن قيمتها العلمية تعطيها الأهمية المميزة. فلا غرو إذن أن تقبل الأقلام العربية، ومنذ ما

يسمى بالنهضة العربية ، على هذه المناهج الأدبية ، فتطبق المنهج الاجتماعى والنفسى والأيدولوجى والبنائى واللسانى ، فهذه المناهج هى جزء من علوم العصر استوعبها أو عرفها بعض المثقفين عند وقوع الصدمة الثقافية مع الغرب . وهذا الاستقبال الحافل لكل ما جاء من الغرب بعد الاحتكاك الحضارى بين مستعمر ومستعمر ، هو الذى أفرز إشكالية التراث والمعاصرة . وإثارة مسألة سلب الأصالة وضياح الهوية الثقافية أو فقدانها بحيث خلق اتجاهًا حضاريًا ينبه إلى المحاذير التى يمكن أن تنجم من الانسياق وراء تقليد المشروع الحضارى الغربى . ويزيد من ترسيخ هذا التيار ذلك التكالب الشديد على ما ينتجه الغرب فى مجال النقد الأدبى واعتباره القدوة أو النموذج وتحويل المسألة النقدية إلى مجرد تقليد باسم الطليعة والحدثة . وبصرف النظر عن تبنى هذا الموقف أو رفضه . الدعوة له أو الدعوة ضده . فلا شك أن أصحاب هذا الرأى من الذين يميلون إلى الأخذ به كثيرون سواء تبنوا ذلك بالقول ، أو الفعل أو ضمناً وذلك عندما ينكشف هذا

التصور فى لحظات معينة أو مرحلة متأخرة بعد المرور
بعدد من التجارب وتبنى الكثير من المفاهيم والآراء .

ولا شك أن النقد الأدبى باعتباره يحتوى على
جوانب علمية يمكن له أن يكون محايداً . لا يتأثر
بالقضايا السياسية أو الاختلاف بين الأمم والأديان ، كما
لا يتأثر بالصراعات السياسية والغزو الثقافى . فهو فى
ذلك أشبه بالصناعة أو العلم المحايد . وهذه وجهة نظر
قد تكون معارضة لوجهة النظر السابقة التى دعا إليها
أصحاب الأصالة الأدبية والمناهج النقدية المستمدة من
التاريخ والتراث العربيين . غير أن وقوع الأدب والنقد
وفى جزء كبير منه فى إطار الثقافة الأدبية التى تشكل
الخصوصية أهم عناصرها ، جعل من مجال النقد الأدبى
ميداناً صالحاً للصراع بين طرفين : القديم والحديث . أو
بالأصح مفهومين : الأصالة والمعاصرة . وبصورة أكثر
وضوحاً كيف تكون الحداثة التى تسعى وراء تحقيقها
وتعقد المؤتمرات وجلسات النقاش وتلقى البحوث
لغرض مناقشة جوهرها ومعرفة بنيانها والطرق المؤدية

إليها؟ هل تتحقق بواسطة نقل الأساليب الغربية في التعامل مع الأدب واستخدامها مع الافتراض بأن يكون النقل سليماً والاستعمال متمكناً منه ومع إهمال كل ما جاء به التراث مما يمسى الأدب أو النقد الأدبي واعتباره شيئاً خارج إطار العصر؟ هل يمكن ذلك؟ أم أن الاستفادة من التراث الأدبي استفادة منتقاة تظل ممكنة ويمكن تطبيقها بشكل أو بآخر! لا شك أن الدعوة إلى استخدام المقاييس الأدبية القديمة يعد دعوة خارج إطار العصر، وهي ليست بذات قيمة تستحق النقاش، ولا أعتقد بإمكانية التحاور ممن ينطلقون من الماضي لغرض إسقاطه على الحاضر. لكن فكرة التأصيل أو البحث عن الأصالة هي التي أصبحت مصدر اهتمام من قبل الجميع في كافة أنواع المعرفة الفكرية، بما في ذلك الأدب والنقد الأدبي. وليس أمامنا مفر من التعرض لها والاهتمام بها. وهي تعنى في جوهرها خلق جذور لما هو حديث، حتى لا يكون منقطعاً وغريباً عن الماضي. كذلك خلق استمرارية لما هو قديم حتى لا يصبح خبراً تاريخياً انقضى. فالربط بين القديم

والحديث فى وحدة ليست مصطنعة هى المشكلة الأساسية التى صارت مدار سجال وبحث فى مجال الثقافة والأدب وبالأخص فى النقد الأدبى .

إن المقارنة بين المورث النقدى وما تفرزه اتجاهات النقد المعاصر تبدو غير منطقية، لانعدام العلاقة الممكنة فى الكيف والكم . فبكل تأكيد تجاوزت الآراء والنظريات الحديثة كافة الأفكار الواردة فى النقد العربى القديم . وكيف يمكن المقارنة بين النظريات المفسرة لعملية الإبداع حديثاً مع الموضوعات القديمة الخاصة بالطبع والموهبة والصنعة والاهتمام بالنواحي المحركة للشعر والأوقات المناسبة له؟ وكيف يمكن المقارنة بين التكلف والصنعة التى يقول بها الجرجاني عند وضعه لعمود الشعر وكافة القيود المرفوعة عن الشعر والمقاييس المنهارة أمام تدفق المشاعر الوجدانية؟ بكل تأكيد لم يعد لآراء ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن طباطبا وابن سينا والفارابى وغيرهم أى قيمة نقدية تستطيع أن تقف وحدها أو يعتمد عليها الناقد فى الوصول إلى نتائج

مرضية ومتوافقة مع ضرورات العصر. كذلك لا مجال أمام الناقد العربي المعاصر لإثارة القضايا النقدية السابقة مثل «السرقاات الشعرية» «والصدق والمبالغة» «والأخلاق والشعر» «والمحاكاة والتقليد» «والطبع والدربة» فما أفرزه عصر ما ليس شرطاً أن يستجيب له عصر آخر. لكننا رغم ذلك فقد نجد شذرات تصلح محوراً للانطلاق أو إعادة النظر أو الربط بين القديم والحديث عند بعض النقاد القدامى. إذ ربما صدرت عن ابن رشيق أو القاضي الجرجاني أو الجاحظ أو حازم القرطاجني إلماعات تصلح أن تكون حلقة اتصال بين الماضي والحاضر أو نقطة تصلح لأن تكون منعرجاً نحو التجديد والابتكار.

ويمكن لنا هنا أن نحدد بعض الملاحظات حول النقد العربي القديم، والتي تعد نقاط ضعف أو جملة نواقص تجعله لا يستطيع أن يقف لوحده أو يعتمد على نفسه في هذا العصر المضطرب بالمعلومات والثقافة والضباب بالعلوم والمناهج.

أولاً:

إن النقد عند العرب جاء نتيجة ثقافة دينية استقرت بعد أن كان النقد الأدبي يعتمد على التذوق العام والانطباعية البسيطة. ونظراً لأهمية اللغة العربية في تداخلها مع الدين من جهة والإنتاج الشعري العربي فلقد ارتبط النقد ومنذ البداية بحدود ومقاييس جافة حتى يتم إخضاع العواطف والانفعالات وكبح انفلاتها. إن النقد الأدبي يبحث عن الثابت ولقد كانت الثوابت في تلك الآونة دينية وقدسية، بالإضافة إلى ما ترجم من علوم اليونان من مقاييس منطقية وبالذات عن أرسطو في كتابه «الشعريات» وفهم العرب له حسب احتياجاتهم ووفق ما يتمشى مع طبعهم والتوجهات الدينية التي تحكمهم.

ثانياً:

لكن هذا الثبات لم يكن أبداً بمثابة القاعدة الدائمة، لأن عدد من النقاد العرب عرف كيفية النفاذ إلى

الأزمات أو التقلبات الثقافية التى أفضت إليها بعض المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية. غير أن القاسم المشترك من النقد كان يرى القضايا بشكل حاسم وحاد وقاطع. الصدق أو الكذب، الخير أو الشر، البدعة أو التقليد، ولم يدركوا فى عمومهم أهمية «المفارقة» كما يقول الدكتور إحسان عباس، أو الشعور بالأزمة التى تتطلب البحث عن حل مناسب ومبتكر.

ثالثاً:

نشأ النقد الأدبى فى بيئة معينة وظروف اجتماعية وتأثر بمعطيات ومتغيرات سريعة، وكان جل هذه المتغيرات ذات طبيعة سياسية فى بداية العصر الإسلامى. وخصوصاً مع دخول مفهوم الاعتزال «إلى الساحة الفكرية السياسية بين مؤيدين له ومعارضين. ومع ازدياد الاهتمام بالجدل والمنطق، وحتى نشوء ما يسمى بعلم الكلام. لقد انعكس كل ذلك على الشعر والنقد، بجعل الفعالية العقلية هى المرجع الأول. فما الشعر إلا

الشعر الهادف الذى يحمل فيه بذور الإقناع، بعيداً عن انطلاقات الخيال والعواطف.

رابعاً:

ومن ناحية أخرى كانت «الوظيفية» من ضمن القيود التى تألف معها النقد العربى القديم. وذلك عندما اعتبر الهدف النبيل غرضاً من أغراض الشعر، تندرج تحته أهداف أخرى وأغراض أخرى متفقة معه أو متناقضة، كالمدح والهجاء والرثاء والنسيب وغيرها من الأغراض التى ضيقت على خيال الشاعر وسدّت أبواب الانطلاق على النقد الأدبى، ولم تعطه فرصة البحث عن بدائل جديدة. هذا التضيق على المخيلة وجسها فى أطر جامدة كثيراً ما فسر على أنه جوهر ثابت وطبع لا يتغير من الشخصية العربية فهى لا تلجأ إلى التغيير ولا تحاول أن تشرع فيه، بحكم طبيعتها المجبولة على الثبات أو القياس، وذلك عند نفر من المنظرين المحدثين، أو أنها شخصية تميل إلى السطحية ولا تنزع نحو التحليل العميق بحكم نظرتها الأفقية فى مقابل

النظرية العمودية التي يتميز بها العقل الغربى عند بعض المنظرين الآخرين، ولهذا السبب تطور النقد فى الغرب لاعتماده على البعدين الفكرى والفلسفى بينما تجمد النقد عند العرب بسبب سيطرة الفقه الدينى .

خامساً:

ورغم الكثير من المتغيرات التى وقعت فى العصر الحديث فإن الحركات التى شرعت فى فهم النقد حديثاً فى فترة ما يسمى بالنهضة العربية. سارت على نفس المنوال فى فهمها لكتب التراث الأدبى ، وتعاملها مع النقد الأدبى بشكل عام، فظهرت عشرات الكتب التى تعتمد الطريقة التاريخية فى التأليف، ورغم أهمية بعض هذه الكتب وجديتها إلا أن البحث فى النظرية الأدبية ومعالجة الموروث النقدى معالجة جدية وعميقة لم يؤخذ مأخذ الجد، فتضخمت المؤلفات النقدية الخاصة بالأدب والنقد. وتوزعت بشكل يغلب عليه صفة التكرار والنمطية التى تسير من العصر الجاهلى

إلى العصر الحاضر. دون تحقيق فوائد فعلية على مستوى النقد النظرى أو التطبيقى. وبالتالي العجز عن إظهار القيمة الفعلية لهذه المؤلفات النقدية.

إن الالتقاء بالمناهج الغربية الحديثة عند أدباء ما يسمى بمرحلة النهضة العربية لم تأت بثمار كبيرة فيما يتعلق باستخدام هذه المعارف وتطبيقها على التراث الأدبى والموروث النقدى على الخصوص، ولكنها مرحلة لا بد منها، بحكم وضعها التاريخى والحضارى. لأنها مرحلة استقبال وتلقى، وليست مرحلة استنطاق النصوص أو التفكير فى أى إسهام عربى نقدى أو أدبى مهما كان نوعه ومهما كانت قيمته.

فى إطار جملة هذه الملاحظات بالإضافة إلى الكثير من الانتقادات التى وردت على لسان الخطاب الانتقادى الحديث للمفهوم الحضارى للذات العربية علماً وأدباً وفكراً. فى إطار ذلك كله، كانت الردود تأتى متتالية تعبر عن الرغبة فى تجاوز الأزمة. أزمة التخلف الثقافى الأدبى والذى يعد النقد الأدبى أحد

الفعاليات الهامة فيها، والذي يمسّه التشويش والاضطراب وعدم القدرة على المساهمة الفعالة نحو التجديد والإبداع فى المجال الأدبى .

إن إدراك وفهم طبيعة الأزمة الثقافية واستيعاب مداها وطبيعتها جيداً هى مهمة النقاد بالدرجة الأولى . ومن هنا .
يأتى مفهوم التحدى الثقافى لهذا التخطى فى استعمال المناهج الغربية بكل طواعية عمياء لا نبصر لها موقعاً ولا نحدد رؤية . هذا المفهوم هو الذى يتحدى بواسطة ايجاد البدائل المتمكنة والمتأصلة، التى تنظر إلى الماضى بعمق فكر ونفاذ رؤية . لكن الأصالة التى يذهب إليها الاتجاه السليم والذى نحتاجه فعلياً فى هذه المرحلة المعاصرة هو أصالة الإبداع وليس الاتباع، أصالة المعاصرة التى تهتم بالحاضر قبل الماضى . وتفكيرها يتجه نحو الحاضر حتى عندما تدرس الماضى . إن الاستجابة لتحديات الثقافة الغربية لا تتمثل فى صورة النفور منها أو تجنبها ولكن بفهمها عن قرب وعمق . وخصوصاً أن نقلنا للأفكار والمناهج

والنظريات الغربية يكون فى الغالب حسب صورتها الحديثة، وحسب المظهرية التى تتصف بها فى حينها، دون اهتمام بالخلفيات الثقافية والأصول والبواعث البيئية والتاريخية التى أفرزت هذه النظريات والأفكار. وكذلك يتزايد الشعور بأن الاقتراب من الغرب ثقافياً يعنى بشكل أو بآخر الابتعاد عنه ولكما كان الاستيعاب عميقاً وجذرياً كان التمسك بالأصالة أشد وأقوى، ذلك يعنى أن الحافز المستتر داخل حركة الثقافة العربية، بما فى ذلك النقد الأدبى، يوجهها نحو التعامل بحذر مع التراث من ناحية، والثقافة المعاصرة من ناحية أخرى، ويوجهها نحو الاستجابة للتحدى ونحو تأكيد الهوية والخصوصية وممارسة فعالية واضحة تفرض نفسها على الساحة الثقافية العالمية. ولاشك أن المحاولات الرامية للاستفادة من الموروث النقدى والموروث الأدبى عموماً لغرض استخلاص تجارب وأشكال جديدة، هى محاولات ساهم النقد الأدبى فى الدعوة إليها. فأصبحنا نرى أشكالاً وأنماطاً جديدة فى الرواية والقصة والمسرحية والشعر وفى الفنون الأخرى، وقد لا تكون

هذه المحاولات هي المطلوبة ولكنها تعبر عن القلق الأدبي الذى يتطلع نحو التجديد.

الخصوصية والنقد الأدبي:

يتدرج بنا الحديث بعد ذلك إلى ظاهرة الاستبصارات الحديثة فى النقد، وهى التى تستخدم المناهج الغربية المعاصرة وتطبقها على المصنفات النقدية القديمة والأدب العربى القديم كدراسات كمال أبو ديب البنيوية فى الشعر الجاهلى، والدراسات النفسية ليوسف اليوسف. والتطبيقات النقدية للبنيوية التكوينية للطاهر لبيب وتوفيق بكار والدراسات اللسانية لعبد السلام المسدى وغيرها من الدراسات التى لا سبيل لحصرها الآن. وهذه المحاولات تسعى لاكتشافات جديدة فى النصوص الأدبية التراثية. وربما من الأصح القول أنها تحمل دعوة استيعاب المناهج النقدية الحديثة ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية العربية. أى أنها تسعى للتوفيق بين التراثية والمعاصرة.

على أن يكون الشكل مستورداً أو معاصراً والمضمون تراثي أصيل، أو هو إنتاج أدبي يتوفر على نوع من الأصالة والجدّة. وفي جانب مقابل تحاول بعض الآراء الفكرية الربط بين القديم والحديث عن طريق إيجاد علاقات نقدية بين الأفكار النقدية التراثية وبعض الأفكار المعاصرة كالمقارنة بين القاضي الجرجاني - 392 - وشومسكي من جهة، أو بين القاضي الجرجاني وكوليردج من جهة أخرى، كذلك المقارنة بين عبد القاهر الجرجاني وريتشاردز. ورغم أن الفروق بين الأطراف كبيرة، لا تكفى أن تقوم عليها عملية مقارنة متكاملة. إلا أن استخدام أسلوب المقارنة بشكل عام لا يخدم المسألة النقدية فلا يستطيع المتقدم تاريخياً أن يملك المعرفة والثقافة التي توفرت لاحقاً في العصر الحديث. ولا تستطيع الأفكار القليلة واللمحات النقدية السريعة أن تكون علامة تقارب بين القديم والحديث، لأن الأفكار القديمة جاءت معبرة عن عصرها بمشكلاته الفكرية المميزة فهي نتاج عصر آخر، بينما تنمو في العصر الحديث مشكلات ثقافية مختلفة، وإيجاد

الفروقات أو أوجه الشبه بين عصرين مختلفين تاريخياً وحضارياً لا يخدم قضية التراث وما يحتويه من فكر نقدي على مستوى النظرية أو التطبيق. أما ما يتعلق بمسألة المفاهيم النقدية أو ما يعبر عنه حديثاً بالنظريات النقدية، فلقد تولدت في التاريخ العربي، من مجموعة مؤثرات دينية واجتماعية وسياسية اهتمت بالشعر ووضعت له منظوراً نقدياً ربما يختلف من ناقد إلى آخر. وقد توجد بين هؤلاء النقاد عوامل فكرية مشتركة ولكن المهم فعلاً في الدراسات الحديثة هو الوصول إلى اكتشافات للمناهج المتبعة في التطبيق كما يقول د. جابر عصفور - وكيفية الوصول إلى النتائج قياساً بالمقدمات. وربما أدت هذه الاكتشافات إلى الاستفادة من الطرق القديمة المتبعة في عملية التذوق والوصول إلى حكم نقدي.

فالقاضي الجرجاني مثلاً له منهجه التطبيقي الهام الذي ينبغي أن يكشف عنه، وناقد مثل قدامه بن جعفر ورغم أن المؤثرات اليونانية واضحة في فكره النقدي

إلا أن أسلوبه المنهجي قد يكون مبتكراً. وهذا يعنى دراسة العلاقة بين فرضياته النقدية مهما كانت صحتها والنتائج التى توصل إليها بناءً على هذه الفرضيات.

غير أن هذه النظريات النقدية القديمة، المعتمدة على الكتب التراثية وسواء وجدنا لها استمراراً أم لم نجد لا تستطيع أن تكون وحدها منطلقاً لتطوير النقد العربى الحديث. أو الوصول إلى نظرية عربية متكاملة فى النقد الأدبى، بسبب ضياع جزء كبير من التراث، وعدم وصول أجزاء منه إلى القارئ العام والخاص وبالتالي يصعب نهائياً الوصول إلى أحكام عامة مستخلصة وبقينية لأن ما يستجد قد يقلب كافة المفاهيم الموضوعية. ومخطوط واحد يتم اكتشافه كفىل بتغيير خارطة نقدية بكاملها. أضف إلى ذلك عدم التعرض العميق والموسع لكتب الأدب والتاريخ الأدبى والفقه والتصوف والتفسير والبحث فيها عن مضمون للذائقة الجمالية العربية ومن ثم الوصول إلى نظرية نقدية عربية

تستلهم التراث الأدبي وتستفيد من المعلومات المتراكمة
فى العصر الحاضر.

ولا شك أن مثل التصور الذى طالما رددته النقاد يضع
عينه على قضية هامة، وهى مسألة الخصوصية فى
الأدب والنقد، وبصرف النظر عن بحث الطرق المؤدية
إليها، فإنها تعنى الاستفادة من كل الموروثات القديمة،
وعدم إهمالها بحجة المعاصرة ولكن العودة إلى القديم
من التراث وفهمه واكتشافه من جديد غالباً ما يكون
موجه لغرضين وليس غرض واحد: الأول يخص الوجه
الأدبى من القضية، فعندما نقول نظرية عربية فى النقد
أو ندعو إليها فلأن تأكيد الذات والهوية يتطلب هذه
الخصوصية، ولأن ما هو مكرّر مقلد لا ينال حظوة ثقافية
هامة ولأن التأكيد على العطاء النقدى يقتضى تحديد
هذه الخصوصية. الغرض الثانى سياسى الجانب،
وذلك لأن قضية الهوية الثقافية مسألة ترتبط
بالأيديولوجيات السياسية، والتأكيد على نظرية نقدية
عربية يعنى النظر إلى المسألة القومية وأخذها بعين

الاعتبار. رغم ذلك، فالحديث عن مثل هذه القضايا يبدو غير ودياً، في عصر تهطل فيه المعارف الثقافية والعلمية وتضيّق، فيه المسافات بين الشعوب وتقترب الدول من بعضها البعض بواسطة تطور وسائل الاتصال والمواصلات. كل ذلك يفقد القول بالهوية الثقافية والخصوصية الأدبية معناه الحقيقي والصارم. فضلاً على أن المسألة الأدبية لا تخضع وبشكل مباشر للتقسيم الجغرافي أو السياسي، أى أن هناك جوانب علمية لا يمكن التضييق عليها. وهناك جوانب تخص الإنسان أينما كان، لا يمكن حصرها فى مكان ما وزمان ما، بل هى أشبه بحلقة من الأفكار تعاود ظهورها بين حين وآخر فى شكل دوائر، ينمو فيها اتجاه وبعد حين ينمو اتجاه آخر.

ولكن هذا لا يعنى القول بانعدام الفروق بين الأمم والحضارات. فهناك دائماً لون ما يميز حضارة عن أخرى وثقافة عن أخرى، فيجعل لكل منها خصائص

معينة فنقول مثلاً الحضارة الغربية أو الهندية أو اليابانية أو العربية.

من هذا اللون العام يستمد النقد الأدبي خواصه ومميزاته ويحدد لنفسه وحدة أطر ذوقية وفنية وسياسية وتاريخية، تستجيب لدواعي الفرد المبدع فى الإبداع والمغايرة وتحافظ على السياق الذى يربطه بالجميع.

إن الأصوات النقدية العربية ترتفع بين الحين والآخر لتأسيس النظرية النقدية العربية، وهذا الخطاب هو جزء من الخطاب الموجه نحو تأكيد الهوية الثقافية والأصالة فى كافة المجالات، وليس فى الأدب والنقد فقط. ورغم أن الوصول إلى منهج موحد أو نظرية نقدية متكاملة أمر غير منتظر فى الوقت الراهن إلا أن الناقد العربى يستطيع الإسهام فى هذا الاتجاه، وخصوصاً وأن هذه المرحلة الأدبية العربية وفى نهاية القرن العشرين تعيش حالة قلق وعدم ثبات، أو حالة من التبدل التام، الذى يعكس طموحاً عالياً نحو الوصول إلى النموذج أو المثال

الأدبي المستقر. ويستطيع الناقد أن يرسى دعائم الملامح الأدبية لمراحل قادمة. وهذه مسألة تحتاج إلى جهد كبير، لأن النقد الأدبي النظري والتطبيقي يتأثر بالعملية الأدبية والإنتاج الثقافي، ومتى كانت الأعمال الأدبية تجريبية وسريعة التبدل والتغيير، ومع بحث لاهث عن أشكال ومضامين جديدة، كان النقد مرتبكاً ومحاكياً لها. إلا إذا تم بذل الجهد الكبير لتدارك هذه القضية والخروج منها بتنظيم أدبي ونقدي يضع في الاعتبار إمكانية الاستفادة من الماضي والحاضر لغرض رسم مسار للمستقبل. إن التراث النقدي عند العرب يعتمد على نقد الشعر بالدرجة الأولى، أما باقي الأنواع الأدبية فلم تظهر إلا في العصر الحديث، ولم يحظ النشر في السابق إلا بشذرات. ليس لها تأثير على مستقبلية النقد الأدبي، ولكن لا يمنع ذلك بطبيعة الحال من دراسة الحكاية والمقامة والقصص القديمة والسير وكافة طرق وأساليب القص، لغرض الاستفادة منها في تلمس الخواص الأدبية. للنشر مع التركيز على الإنتاج العربي المعاصر، والانطلاق منه، وعلى أساسه إلى تحقيق

فعالية نقدية وتأسيس منهج نقدي يضع فى اعتباره كافة الأشكال الأدبية .

إحياء الموروث النقدى :

إلى جانب الدعوات الحماسية، الداعية لاستخدام المناهج النقدية الحديثة نظرياً وتطبيقياً ظهرت دعوات أخرى مقابلة لها تحاول أن تستفيد من الأفكار النقدية التراثية، لتستخدمها كمنطلق لبعث نقدى جديد. والكثير من الدعوات النقدية هذه تركز على المسألة الفنية والأدبية فى النص الأدبى . وضرورة الاهتمام بها ومعالجتها نقدياً. وهذا إتجاه يخالف تضخم وسيطرة النظريات والمناهج العلمية المفسرة للأدب والمبالغ فى مدى علميتها، بحيث تحول النص الأدبى إلى موضوع أدبى كما تحول المنهج النقدى إلى مجموعة عمليات حسابية وعلمية صارمة تعتمد على العلوم والمعارف العامة.

إن النظرة إلى الأدب من الداخل، هى دعوة للفصل

بين الواقع الخارجى والنص من جهة والفصل بين النص وصاحبه من جهة أخرى، ولكن ذلك لا يعنى السقوط فى دائرة محايدة تخرج العمل الأدبى من تاريخيته وتجعله أسير الظروف التى تنتجه . أى الخروج من العلوم الإنسانية إلى العلوم اللغوية المحضة. وإذا تصفحنا بعض الدعوات النظرية لنظرية عربية موحدة فى النقد، فإننا نجد أنها تحاول الخروج من قالب المناهج العلمية الصارم بحيث لا تقع فى قالب آخر أشد صرامة وهو إطار النص الأدبى: اللغة والعلاقات أى أنها تبحث عن هوية مستقلة فى وقت تسير فيه كافة المعارف البشرية نحو الموضوعية والعلمية بموجب تسلط التيار العلمى على الإنسان الحديث.

إن الناقد العربى إذ يقف أمام أزمة ثقافية جوهرها الصراع بين ما يملكه من تراث وما يقتات عليه من ثقافة معاصرة تعتبر غريبة عن ثقافته وإن كانت لا تنفصل عنها، يجد نفسه ملزماً بالانكباب على علوم العصر. فهى فى النهاية مكتملة لتطور الثقافة العالمية، وهى التى

ساهم فيها بقسط كبير فى فترة ما من تاريخ الحضارة البشرية، فهو لا يقف وقفة شخص عاجز أو متردد، بل مقبل على استيعاب كل جديد، ولكن بثقة فى نفس، ودون إحساس بالدونية، أو لوم الذات وتحقيرها، أو المبالغة فى صياغة التهم الانتقادية للشخصية العربية أو الإبداع العربى، والنظر إلى الموروث الأدبى على أنه جزء من الحضارة البشرية والثقافة العالمية كما أن الاطلاع عليه يكون بدافع حب المعرفة الكلية أولاً وبدافع الارتباط التاريخى واللغوى والثقافى ثانياً. والتراث قبل هذا وذاك مصير لا سبيل أمامنا للتهرب منه، فهو أمر واقع وعلينا البحث عن أوجه الإيجاب فيه وهي كثيرة وما النقد الأدبى إلا خارطة كبيرة تحتاج إلى باحث يملك القدرة على إدراك الجزئيات وتوسيع مدى الفكرة بما يكسبها قوة أدبية عميقة، ويساهم فى بلورة المفهوم النقدى والتأسيس من جديد لإحياء ما ظن أنه قد تلاشى وأصبح شيئاً من رماد الماضى.

ومن هذه الدعوات الإحيائية، التى تحاول تقديم ما

هو مبتكر وأصيل، نجد دعوة الأستاذ خليفة التليسى التى أسماها «البحث عن قصيدة البيت الواحد». فمثل هذه الدعوة النقدية تحاول الاستفادة من التراث الشعرى العربى، فى استخراج مفاهيم ذوقية لها صبغة عالمية، لأنها تنطلق من الماضى القديم لتتواجد فى التراث العالمى، وفى النوع الرفيع منه. ثم أن مثل هذه الدعوة ليست كغيرها من الدعوات التى تحاول أن تستنهض من جديد مفهوم السرقات أو الموازنة أو المفاضلة بين الشعراء، أو تحاول أن تعيد أفكار معينة من جديد بلا بعث إحيائى، ودون النظر إلى الجانب التاريخى التطورى، الذى يسقط الكثير من المفاهيم أو يلغيها.

نعود إلى دعوة الأستاذ التليسى الخاصة بقصيدة البيت الواحد، والتى استهل بها مؤلفه «من روائع الشعر العربى»، وهى عبارة عن مختارات شعرية تطبيقية لهذه الدعوة النظرية التى شكلت مدخلاً لهذه المختارات الشعرية.

يقول الناقد إن البيت الواحد هو المحور الرئيسى فى

القصيدة العربية، لأنه وحده كفيل بالاستجابة للحظة الشعرية وحاجات الشاعر، ومن جملة الإضافات على هذا البيت الواحد تكونت القصيدة وبالاتماد على البيت تكوّن النقد العربى القديم متجسداً فى المقارنة والمفاضلة والموازنة والسرقات، فقد كان النزوع إلى البيت الواحد فطرياً، نجده عند كل النقاد القدامى، ابن قتيبة (213 - 276) الجمحى «232» وابن طبابا «322» وكلهم يتحدثون عن الإيجاز والتكثيف الذى يقتصر على البيت الواحد المستقل، ورغم أن بعض النقاد اتخذوا من الوحدة أساساً ومنطلقاً كالحاتمى «388» وعبد القاهر الجرجانى «471» إلا أنهم يقفون إلى جانب استقلالية البيت، ولا يختلفون عن ابن رشيق وابن خلدون فى تزكيتهم لفكرة البيت الواحد. ويقدم الأستاذ التليسى بعض النماذج من الآراء النقدية التى حاولت أن تنال من هذا التصور للقصيدة. وذلك تحت تأثير أنواع من الثقافة النقدية الغربية. ولا سيما آراء مدرسة الديوان، فالعقاد مثلاً دعا إلى الوحدة العضوية فى القصيدة، واختار الشاعر ابن الرومى نموذجاً لدعوته. ولكن من الناحية

التطبيقية، نجد العقد كثيراً ما يعترف باستقلال البيت ويدعو إليه كتلخيص وتكثيف لا يستطيع أى نوع من الكتابة مجاراة الشعر فيه.

وهذه نظرة توفيقية متناقضة، تختلف عن دعوة خليل مطران التوفيقية الواضحة التى تحاول الجمع بين الدعوة إلى وحدة القصيدة العضوية والدعوة إلى استقلال البيت الواحد. وهناك أيضاً بالإضافة إلى العقد و خليل مطران الشابى والمازنى، وهما ممن انتقدوا القصيدة العربية القديمة بخلو الوحدة العضوية منها.

ويرى الأستاذ الناقد خليفة التليسى أن قصيدة البيت الواحد تتواجد فى الثقافة الغربية والإنتاج الشعرى الغربى أى أنها ليست خاصة تتميز بها القصيدة العربية وحدها، كما أن الوحدة العضوية ليست خاصة يتميز بها الشعر فى الغرب وحده. ولكن فى جميع الأحوال لا ينبغى أن تتخذ مقاييس معينة كأسباب اتهام، يقصد بها التصغير من شأن تجربة أخرى تفتقد إلى هذه

المقاييس ، كما حدث واتهمت القصيدة العربية القديمة
بفقدانها الوحدة العضوية .

ومن جانب آخر لا ننسى أن هناك العديد من الشعراء
والنقاد الغربيين ممن أشادوا بالشعر المختلف الذى لا
يتمسك بالوحدة العضوية ، كبو، وكوليرج، وبودلير،
بل دعوا إلى نفس التجربة الشعرية المتوفرة بكثافة فى
القصيدة العربية القديمة .

كذلك يرى الأستاذ التليسى أن التفسيرات التى تبرز
شيوخ البيت الواحد فى الشعر العربى ، وترده إلى
عوامل سلبية هى تفسيرات ينبغى نبذها، فليس هناك
مجال لطرح قضية الأمية أو السطحية أو الطحالة فى
تكوين الشخصية العربية أو نقص فعالية العمق والتحليل
لغرض البرهنة على سبب اللجوء إلى البيت الواحد .
ويدعو الناقد فى المقابل إلى البحث عن قصيدة البيت
الواحد كمقياس نقدى له أهميته فى الشعر . وقصيدة
البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة
خاطفة ولمحة عابرة ودفقة وجدانية ولحن هارب وأغنية

قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز. الذى يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كان الشاعر العربى القديم فى اعتماده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة، بل هو - الآن - أقرب إلى مفاهيم عن التجربة الشعرية .

والبيت القصيدة ليس هو بيت القصيد. كما فى الشعر الذى يحتوى على الكلمة أو المثل الدارج أو الشاهد اللغوى، ولكنه البيت الفنى الذى يعد تكثيفاً لتجربة الشاعر ومعاناته فى فنية تتضمن جوهرأً شعرياً، وهناك أمثلة من «أغانى العلم» قريبة لذلك، وهى نوع من الأدب الشعبى فى ليبيا يشبه إلى حد كبير قصيدة البيت الواحد.

ونظراً لأن هذا النوع من الشعر هو وحده الشعر فعلاً، فهو الذى يمثل الشاعر. ويلاحظ أن القصيدة القديمة هى مجموعة دوائر متعددة أوجدتها الشاعر استجابة لضغوط خارجية وقبلية، وفى الحقيقة لا يمثل الشاعر

فعلياً إلا دائرة صغيرة جداً، هي نفسها قصيدة البيت الواحد، فمن جمع هذه الدوائر الصغيرة يمكنه الدخول إلى عالم الشاعر وكونه الشعري.

وتمتد استشهادات الأستاذ خليفة التليسي، لتدعيم هذا الرأي النقدي في مجلدين كبيرين، هما مجموعة مختارته الشعرية التي تعد التطبيق النقدي على هذا التصور النظري الذي يستفيد من التراث الأدبي والنقدي فيحييه ويستفيد من المعاصرة فيعيش في قلبها.

* * *

رأينا إذن أن الخط الذي يسير فيه النقد الأدبي في حركة الثقافة العربية يتمثل في العلاقة بين الناقد العربي والنقد المعاصر، وهو خط يكشف عن دافع يدل على أن الطرفين بعيدان عن بعضهما البعض وأن مفهوم الحداثة مغاير لمفهوم المعاصرة أو هكذا على الأقل يتم ترسيخ هذه الثنائية في الثقافة والأدب تحت وطأة التأثير السياسي الشديد الفعالية.

رغم ذلك، فلا مندوحة لنا من الاعتراف بأن الشعور

بهذه الثنائية قد يكون مبالغاً فيه، وأن المطلوب فعلاً هو وضع مفهوم مميز ممثل لما يمكن تسميته بالناقد العربي المعاصر. نقول ذلك رغم أن المرحلة المعاشة تعيش وضعاً ثقافياً تطغى فيه الصراعات الأيديولوجية وتكاد تسيطر وتطمس مبدأ الحوار الثقافي .

إن الاستجابة لمطلب الخصوصية الأدبية في النقد لا تعنى الانعزال عن التفاعل بالتجارب العالمية، ولتكن لنا عبرات من التاريخ الثقافي والحضارى للأمم والشعوب. فعندما تدعو حاجة المرحلة إلى اكتساب معارف الآخرين لسد النقص وإغناء الحياة الثقافية، فإن أبناء أى مرحلة لا يحجمون أو يرتدون عن ذلك بل يندفعون مرحلياً لنيل الجديد واستيعابه، وليعاودوا النظر فيه حين بعد حين. ونحن فى هذه المرحلة أشد ما نكون فيه احتياجاً إلى مزيد من التفاعل مع الثقافة العالمية والاستزادة منها على أن تكون لنا وقفات ووقفات للمراجعة واستعادة النظر والغربلة والتصفية بحثاً عن التجديد والابتكار.

المراجع

مجلات ثقافية

1 - فصول - المجلد الرابع - العدد الثالث - 1984 - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - مصر.

فصول - المجلد الرابع - العدد الأول - 1984 - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - مصر.

فصول - المجلد الرابع - العدد الأول - 1983 - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - مصر.

- 2- عالم الفكر- المجلد التاسع - العدد الثامن - خاص
بالنقد الأدبي - 1978 - الكويت.
- 3 - الأقلام - العدد 11 - 1980 ، عدد خاص بالنقد الأدبي -
العراق.
- 4 - الفكر العربي - العدد 25 - 26 - 1982 - معهد الإنماء
العربي - لبنان ، الجماهيرية - عدد خاص بالنقد.
- 5 - الفكر العربي المعاصر - العدد 13 - 1981 م - معهد
الإنماء القومي - لبنان.
- 6 - الموقف الأدبي - العدد 1 - 2 - السنة الخامسة - 1975 م -
إتحاد الكتاب العرب - سورية.
- 7 - المعرفة - العدد 126 - 1972 م - عدد خاص بالنقد الأدبي
سورية.
- 8 - آفاق - العدد 1 - 1984 م - إتحاد الكتاب المغربي -
المغرب.
- 9 - الفصول الأربعة - العدد 29 - 1985 م - رابطة الأدباء
والكتاب والفنانين - الجماهيرية.

كتب

- 1- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - د. إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت لبنان.
- 2- النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور - دار نهضة مصر للطبع والنشر - مصر.
- 3- في النقد الحديث - د. نصرت عبد الرحمن - مكتبة الأقصى - عمان - الأردن.
- 4- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا - محي الدين صبحي - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس.
- 5- مفهوم الشعر - د. جابر عصفور - دار التنوير - لبنان.
- 6- من روائع الشعر العربي خليفة محمد التليسي - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس.
- 7- في نقد الشعر - د. محمود الربيعي - دار المعارف - مصر.

- 8 - التفكير اللساني في الحضارة العربية - د. عبد السلام المسدي - الدار العربية للكتاب - ليبيا تونس.
- 9 - موجز تاريخ النقد الأدبي - فيرنون هول - ترجمة د. محمود شكرى، عبد الرحيم جبر - دار النجاح - لبنان.
- 10 - قضايا الأدب العربي - مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - الجامعة التونسية تونس.
- 11 - مقالة في النقد - غراهام هو - ترجمة - محي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية - سورية.
- 12 - نظرية الأدب - رينه ويلك واوستن وارين - ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب - دمشق - سورية.
- 13 - أبحاث نقدية ومقارنة - د. حسام الخطيب - دار الفكر - دمشق - سورية.
- 14 - النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوى كاباس - ترجمة فهد عكام، دار الفكر - دمشق - سورية.

- 15 - المصطلح النقدي - إدريس الناقوري - المنشأة العامة
للنشر والتوزيع والإعلان - الجماهيرية .
- 16 - تكوين العقل العربي - 1 . د . محمد عابد الجابري -
دار الطليعة - بيروت - لبنان .
- 17 - مناهج النقد الأدبي - ديفيد ديتش - ترجمة محمد
يوسف نجم - دار الثقافة - بيروت - لبنان .
- 18 - الثابت والمتحول - 2 - أدونيس - دار العودة - بيروت .

البنائية.. نظرية واتجاهات

النظرية البنائية لها أصول تعود إليها ولا بد لفهمها من تتبع هذه الأصول وكشفها. وهذا الكتاب الذى بين أيدينا هو محاولة لدراسة النظرية البنائية عامة والبنائية فى النقد والأدب خاصة. فمن المعروف أن عدد المناهج النقدية التى تتعامل مع الأدب، يتبع التطور الذى تشهده العلوم الإنسانية. فمع تطور علم الاجتماع شهد النقد الأدبى احتفاءً كبيراً بالمنهج الاجتماعى، وتطور علم النفس والتحليل النفسى، شهد مواكبة فى تطبيقه على الأدب عموماً والرواية بصفة خاصة. كذلك كان للنشاط السياسى وتطور النظريات السياسية تأثيراً

على الأدب. فازدهر المنهج «الأيدولوجي» وتداخل مع الكثير من المناهج الأخرى وخصوصاً الفلسفية منها. ولا شك أن البنيوية هي من جملة المناهج التي وردت إلينا. فهي إحدى النظريات الحديثة التي يمكن الاستفادة منها بشكل أو بآخر مثلما استفيد في السابق من المناهج النقدية المختلفة عندما تم تطبيقها على الإنتاج الأدبي المعاصر بل وتطبيقها على تراثنا الشعري القديم. وخرجت لنا من غياهب النصوص ودخائلها الكثير من الأفكار التي ما كانت لترى النور لولا تطبيق هذه المناهج المحدثّة. لا ضير إذن في توالى الاستفادة من كل جديد. بنائية كانت أو ألسنية. ولا ضرر من الإقبال عليهما أو على غيرهما. بل يمكن القول بأن التهاافت على المناهج المختلفة وخصوصاً الجديد منها، يساعدنا على أن نستوعب العملية الأدبية أكثر وأكثر. ويسكن في روعنا بأن المناهج ليست ثوابت أو مستقرات لا محيد عنها أو تبديل لها. بل هي وسائل تذهب وتجيء وتموت وتحيا وجدت ليستفيد منها الأديب والقارئ على حد سواء.

إن الاستفادة من كافة المناهج خطوة نحو تكوين محصلة أدبية تساعد على بلورة خطوط عامة لمناهج مستقلة عن أى تبعية، وهى مسألة فردية، ينظر إليها كل فرد من وجهة نظر معينة، قد لا تتماشى مع وجهات النظر الأخرى، فالمناهج النقدية فى عمومها مادة علمية فى جزء منها يكملها الجزء الأدبى . ويلونها بطابع خاص مميز، وهذا هو الرهان الذى يتوجب على الأدباء والنقاد قبوله.

وهذا الكتاب الذى نستعرض أهم فصوله، هو كتاب يدخل فى هذا الإطار، يلقي أضواء حول البنائية بشكل عام ويركز على الجانب الأدبى منها على وجه الخصوص، وهو موضوع لغرض التعريف بهذا المنهج من الناحية النظرية، مع بعض التطبيقات القليلة. الكتاب بعنوان «النظرية البنائية فى النقد الأدبى» ويعتمد على عدد كبير من المراجع الأجنبية لقلة المراجع العربية فى هذا المجال.

الأصول:

يمكن إرجاع البنيوية كنظرية إلى تلك المدرسة المعروفة بمدرسة جنيف والتي منها ظهرت بوادر رفض فكرة التاريخ والمنظور التاريخي والاهتمام بدراسة الأشياء كما هي بلا جدل أو تاريخ متحرك بواسطة «الرؤية المنبثقة» والتي تبخلى السبيل إلى الفهم والذكاء والفعالية «فمقولة البنية ليست فى التحليل الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء فى نظم مفهومة معقولة واضحة التركيب، بنية الوظائف محكومة فى علائقها وارتباطاتها».

ومن أهم الأصوات فى مدرسة جنيف «فرديناند دي سوسيور» وهو عالم سويسرى سجل محاضراته الدراسية الحديثة فى اللغويات كبرامج علمية، شكلت النواة الأولى للنظرية البنائية، ولقد ظهرت هذه المحاضرات بعنوان «دروس فى علم اللغة» سنة 1916 م وذلك بعد موته.

من أهم المبادئ التى جاءت فى هذه الدروس، مفهوم ثنائية النظم اللغوية، إذ يرى سوسيور أن النظرة الثابتة العازلة والجزئية خطأ ولا بد من استخدام المقابلات الثنائية حتى يمكن الإلمام بالعلاقات التى تحدد طبيعة وتكوين كافة الأسماء والإشارات. ومن هذه الثنائيات اللغة والكلام، الوقت الثابت والزمن المتطور. النموذج القياسى والنموذج السياقى. الصوت والمعنى. وبالنسبة للثنائية الأولى، يرى سوسيور بأن اللغة غير الكلام وإن كانت أساسه الجوهرى، إن اللغة هى الكل وهى حصيلة اجتماعية لملكة الكلام ولمصطلحات اجتماعية يستخدمها الفرد لأجل ممارسة كلامه. أما الكلام فهو صيغ مختلفة وأشكال متعددة. اللغة لفظ منطوق ومسموع لها قناة توصلها وصور ذهنية تابعة لها. فهى عنصر اجتماعى عام أو عقد بين الجماعة لا يخلقها الفرد، بل يكتسبها، وحى اللغة الميته يمكن تعلمها لأن لها نظام مميز، وتناسق من الرموز بعكس الكلام المتناثر، اللغة أيضاً نظام من الرموز يمكن تثبيتها فى صورة ما تعبر عن أفكار معينة، ولكن لها صورتها

المستقلة عن الطريقة التى تكتب بها. إن اللغة ضرورية للكلام وهى أداة الكلام ونتيجته ولا شك أن الثنائية القائمة بين التصور ذهنى والتطبيق العملى لها أصول فى علم الاجتماع عند دوركهايم بالنسبة للغة. ولكن الكلام يرجع إلى مبادئ «تارد» النفسية والفردية التى تطورت إلى مفهوم الكلام بشكل غير مباشر.

وتعتمد البنائية على محور آخر وهو الزمنى والثابت. الثابت هو وصفى، يعنى دراسة العلاقات بلا زمن، الزمنى يعنى بدراسة التطور التاريخى للأشياء. ولقد ركزت البنيوية على الثابت مع استبعاد عامل الزمن وذلك حتى يتسنى دراسة الأعماق فيها، ولكن بشكل مؤقت ومرحلى فقط ليعاد الاهتمام بالتطور التاريخى.

واعتماداً على الزمنى والثابت طبق مبدأ السياق والإيحاء، فالعلاقات السياقية هى ترتيب سلسلة الكلام بشكل زمنى فى خط مستقيم من عنصرين أو أكثر. إن قولنا «ظلام الليل الحالِك» تدل على علاقات سياقية، بينما ترتبط كلمة «الليل» بكلمات مثل الخوف،

الموت، السفر، وبعلاقات الإيحاء أو علاقات الاستبدال.

الداخلي والخارجي من المحاور الهامة فى البنيوية، الخارجى يعنى بدراسة التفاصيل الخارجية للغة الخاص بالانتشار والمقارنة، والداخلي يختص بدراسة النظام أو النسق الخاص الخاضع لقواعد معينة تتحكم فى علاقاته وهياكله، بمعنى بنائية اللغة. وإذا قاربنا بين اللغة ورقعة الشطرنج، وجدنا أن الرقعة نفسها هى اللغة، فكل منهما له قوانينه وقطع وحركات خاصة به لا تختلف إلا بوجود التلقائية فى استعمال اللغة، والقصد فى اللعب. أما المخالفة والوحدة فهما مستويان هاما داخل اللغة، فما يخالف الوحدة، هو ما يعطيها شخصيتها بحكم العلاقات التى تتحكم فيها.

وبالنسبة لسوسيور فإن كلمة علامة هى التى استخدمها للتعبير عن الدال والمدلول، ولم يستخدم كلمة رمز. كذلك استخدم اصطلاح «علاقات» بدلاً من

«بنية» . والعلامة تقع بين السببية والنسبية والتعسف المبدئى فى الاستعمال والمعنى أى أن الدال هو «الترجمة الصوتية لتصور ما» والمدلول هوالمستشار الذهنى لهذا الدال. وبذلك تتضح وحدتهما العميقة فى الرمز اللغوى - العلامة» وهذا التعمق فى البحث هو الذى قاد دى سوسيور إلى «علم العلامات».

بعد مدرسة جنيف ومن الناحية التاريخية جاءت «الشكلية الروسية» وتأسست عندما قام طلبة من جامعة «موسكو» بتشكيل «حلقة موسكو للدراسات اللغوية» سنة 1915 م لغرض تجاوز تطبيق بعض المناهج القديمة فى دراسة اللغة والأدب، وتعززت هذه الحلقة بانضمام «جمعية دراسة اللغة الشعرية» المعروفة بأوبوجاز، لىتم تكوين قوة، خرجت من الجمود الأكاديمى ، وكان على رأس هؤلاء «رامون جاكوبسون». لقد حاولت المدرسة الشكلية المواءمة بين اهتمامها المسرف بالشكل وبعض الأفكار التى جاءت بعد ثورة أكتوبر، ولكنها اصطدمت بالفوارق الكبيرة والمغالاة الحادة. مما جعل البعض من

أقطاب المدرسة يتجهون بأفكارهم اتجاهات أخرى مثل «شلوفسكى». ويفر منهم إلى الخارج من لم يستطع استعمال المرونة فى التفكير، مثل جاكوبسون، ورغم أن هدف الشكلية كان التجديد ورفض الأساليب البالية. إلا أن مقاومتها كانت شديدة بسبب الاتجاه إلى رفض المسائل الشكلية كافة بما فى ذلك الاهتمام بلغة الفن وأدواته. وإن كانت الكثير من القضايا الشكلية قد تداخلت مع علوم اللغة فى مناهج وجدت تطبيقاتها فى الشعر الروسى عامة.

وفى أوروبا نشطت الحركات الشكلية المواكبة وبأشكال مختلفة، كما عند «جوستاف لانسون» فى فرنسا. وفى ألمانيا كانت دعوة «وولغلين» للربط بين الموسيقى والفنون التشكيلية. أما حرثة «الكوبية» فهى شكلية أيضاً تعتمد على العلاقة بين الجزء والكل واللون والشكل والشكل والمضمون. ومن أهم روادها بيكاسو جيمس جويس وغيرهم. وقد كان ذلك فى آخر ساعة من الصمت الكونى «أى قبل الحرب الكونية بسنوات قليلة -

ما قبل 1914 م» وقد وجد الكووبيون فى الفنون السوداء تصور للأعمال الفنية على أنها أشياء مستقلة تستخدم الرمز فى جملتها وتفصيلها مما جعلهم يدعون إلى إحالة اللوحة واكتسابها لمعناها فى ذاتها دون اعتبارها نسخة من شىء آخر. وينبغى أن نتذكر أن الحركة الكوبية قد ركزت على مرحلتين: التحليلية والتركيبية. وحاولت من خلال المرحلة الأولى خاصة القضاء على مبدأ محاكاة ومشابهة الطبيعة لصالح العملية التركيبية التى تتم داخل وعى الفنان نفسه، وإبراز استقلال العمل الفنى بهذه الطريقة. ويذكر هنا أن العلاقة بين الشكلية والرمزية كانت غير ودية بسبب رغبة الشكلية فى التحرر من الاتجاهات الرمزية والفلسفية والمبادئ الجمالية الذاتية، وغيرها من المشاكل العامة والتركيز فى المقابل على الوقائع الفنية نفسها.

مفهوم الشكل :

لم يستثمر نقاد المدرسة الشكلية مصطلح «الشكلية»

واتجهوا نحو استعمال مصطلحات بديلة، خصوصاً وأن كلمة «الشكلية» كثيراً ما تكون غير معبرة وعرضة لاتهامات كثيرة، ف فبروب مثلاً استخدم «المنهج الصرفي» كمصطلح بديل، واستخدم مصطلح «المحددون» بدل «الشكلانيون» والمادة والإجراء بدل المضمون والشكل. لقد أبرزت الشكلية فكرة العلاقة بين الكلمات واللغة من ناحية، واستقلالية العمل الأدبي من ناحية أخرى، عن العناصر الخارجية، فالأدب ظاهرة لغوية سيميولوجية، ويبقى الواقع مجرد وجود كوني تجريبي مشار إليه فحسب. «تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الأدبي، وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملتها».

إن الاهتمام بالشكل قد تنامى، فاعتبر الكاتب «خالق أشكال» واعتبرت عملية «التلقى» مجرد استقبال للشكل الفنى الذى يضم المضمون ويحتويه وهذا يتطلب دراسة العمل الفنى فى ذاته. فلم يبالوا «نقاد الشكلية» بدراسة العلوم الإنسانية ولا الظروف الخارجية عند تعاملهم مع الأثر الأدبى، يقول جاكوبسون: «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومته وإنما أدبيته، أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملاً أدبياً». كذلك أهملت «الشكلية» دراسة الشاعر، مثلاً من ناحية الحدس والعبقرية والتطهير والموهبة. واعتبرت أن مجهود المؤرخين فيما بعد «حول الأدبية» عبثاً لا طائل من ورائه، والمهم هو دراسة الوسيط، وهو النظام اللغوى، الذى هو أقرب الأنظمة إلى الأدب كما أن مسألة التدفق الإلهى التى تقف وراء الفن والأدب باطله. فلا وجود لما يسمى بالانهمار الوجدانى «إذ أن العمل الأدبى يتجاوز نفسية مبدعه ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية - عملية تشكيل القوام الموضوعى للعمل وهو يخرج إلى النور - وجوده الخاص المستقل».

إن إلغاء الشخصية عنصر مهم فى البنائية بما فى ذلك شخصية المؤلف أو المتلقى أو المجتمع، فكل ذلك وثائق لا تخدم العمل الأدبى، وفى معالجة الشكلاية للحكايات الشعبية. ثبت أنها لا تعكس الحياة الواقعية، بل تبعد عن الرواى والمستمع، وتستمد قوتها من عالمها الغرب الموجل فى القدم. أى أن الحكايات لا تستند إلى واقع بل إلى ماض قديم زائل لا يفيد فى استخلاص نتائج ذات دلالة اجتماعية، لأن المؤثرات الجمالية كفيلة بكسر شرائح الحياة كما هى، «مهمة الناقد هى تحديد زاوية هذا الانكسار» وبالتالي «استقلال الوظيفة الجمالية».

وإذا تطرقنا إلى التحليل اللغوى فى الأدب، وجدنا أن البداية تبدأ مع تقسيم العمل الأدبى إلى مستويات متعددة، الصوتية والنحوية، والرمزية، والصرفية. ولدراسة النص الأدبى لا بد من استخدام الوصف العلمى - أى وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية وتحليل عناصرها، واكتشاف العلاقات القائمة بين

المستويات الرئيسية، وهى مستوى العمل الأدبى - ومستوى العناصر المكونة له، ومستوى الأدب بشكل قومى. لقد طبقت هذه القراءات المتعددة على النصوص الحكائية والشعرية، واستخدم الشكليون أسلوب «العلاقة والمخالفة» فى الصوتيات اللغوية، وتوزيع الغونيمات، وفق ثنائية تعتمد على التكرار والمخالفة، أو الجهر والهمس وغيرها. وإن كان «بريك» قد استخدم هذه النظم لدراسة الشعر، واستخدمها «تينيانوف» لدراسة الأعمال الأدبية على أساس التشابه العميق بين مظاهر الإشارة المختلفة، وذلك على اعتبار أن «فكرة الملمح الأساسى فى علم الدلالة تشبه فكرة الحرف فى علم الصوتيات، فلا ينبغى أن نبدأ فى التحليل من الكلمة باعتبارها عنصراً لا يتجزأ، ولا أن نعاملها كقالب من اللبن الذى تبنى به بيتاً إذ أنها تتجزأ إلى عناصر أدق وأرهف بكثير. وهكذا يتم الاعتماد على التقابل بين الصفات وليس الشخصيات، وعن طريق جمع هذه الصفات يمكن وضع لوحات موضوعية تمثل عمل مؤلف ما. أو تشمل

عصراً أدبياً بأكمله». وبهذه الكيفية يتم الكشف عن الأنظمة البنائية التاريخية، وربطها بعلاقات الأنظمة المختلفة التي تكشف عن نفس الخصائص في مراحل تاريخية متعددة.

النظم والإيقاع:

إلى جانب التأكيد على مبدأ الوحدة العضوية للغة الشعر هناك أيضاً تصور لعنصر مسيطر يعد محور الصياغة الشعرية، وهو تصور داخلي ينظم العناصر والقيم الداخلية الخاصة بالنثر. إن العنصر المسيطر في الشعر هو الإيقاع «الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغة، وما الوزن إلا حالة من حالات الإيقاع، إن الإيقاع يتكون من مجموعة خصائص منها «الوزن» المتمثل في القافية والبحر وتبادل المقاطع والنبر، وغيرها من العوامل التي تدخل في نسيج واحد يسمى الإيقاع».

لقد طور «ايخينباوم» مفهوم الإيقاع بتقسيمه إلى نمط

خطابى ونغمى وكلامى، ملتقىاً فى هذه الأفكار مع بعض النقاد الغربيين الآخرين مثل «سيفيرس وساران».

ويرى معظم النقاد الشكليين أن الشعر ليس هدفه الأخير التوصيل فى حين أن النثر يهدف أولاً إلى هذا التوصيل. غير أن مواقفهم من الشعر متباينة بالنسبة لدور الكلمة فيه، فمنهم من يعتقد بأن المعنى غائب جزئياً. ومنهم من يرى بأهمية الكلمة فى الشعر كمعنى. أى فى موقعهما من النظم وعلاقاتها بالكلمات الأخرى. بالإضافة إلى أن القوانين الشعرية - إذا جازت التسمية - تختلف عن القوانين النثرية، بالإضافة إلى اختلاف الزمن الشعرى عن الزمن النثرى، لأن الكلمة لها قيمتها لنفسها وليس بمدلولها، ولها علاقة بنظم القصيدة وليس بوعى الشاعر. غير أن هناك تطورات كثيرة جعلت النقد الشكلى يتجاوز المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية وكما يقول «ايخينباوم» «إن هدف الشعر يتمثل فى إبراز الكلمات بمداها ولحمتها وجميع مظاهرها».

وعن علاقة الشعر بالخيال «ترفض الشكلية معادلة

لغة الشعر بالخيال وتضع أساس التمييز الوظيفى بين الصورة فى الشعر ومثيلتها فى النثر وتهاجم الفكرة العقلية التى تعتبر الصورة الشعرية أداة للشرح أى أن للصورة دور مهم، وهو أنها تحول المعتقد إلى أمر غريب وليس العكس. ووظيفة الشعر هى تحطيم الروتين العادى ونزع الأشياء من إطارها المألوف. وهذه الفكرة لها قرائن سابقة عند عدد من المفكرين السابقين على الشكلية، مثل كوكتو وغيرهم ممن اهتموا بقضايا التجديد فى الأدب. فالصورة الشعرية هى رؤية خاصة، وهى مجرد إجراء لها وظيفة أدائية، مثلها مثل التقابل أو التكرار أو التوازى. أى أن الهدف ليس الاقتصاد فى الجهد، بل الشكل الصعب الذى يخلقه الشعر.

المنهج الصرفى والقصة:

اهتم الشكليون بمادة الأدب، المضمون، ولكن ليس كاهتمام القدماء من النقاد، بل اهتموا بعملية

التركيب نفسها. أى تركيب الموضوعات، كالتوازي والتدرج مع الفصل بينها وبين المواد المكونة لها. ولعل «فلاديمير بروب» هو أهم من تحدث عن البنائية عندما استخدم نظام الصرف المستنبط من علم الأحياء. وطبقه على دراسة الأجزاء وعلاقاتها فى الحكاية، فيما يسمى «مورفولوجيا الحكاية». وعندما يدرس بروب الحكاية الشعبية، فهو يهتم بتصنيفها على نحو دقيق. أى التصنيف البنائى الدقيق الذى يهتم بدراسة بنية الحكاية نفسها كنظام من الرموز التى تسيطر عليها، أو ما يمكن تسميته بمعيار الوظيفة الثابتة، التى تقوم بها الشخصية المتعددة. والوظيفة هى «الحدث الذى تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته فى التطور العام للحكاية». ولكن قد لا توجد فى حكاية واحدة كل الوظائف التى تصل إلى 31 وظيفة فى مجموعها العام. بل توجد أحياناً بعض الوظائف، مثل الابتعاد - التحريم - ارتكاب المحرم - السؤال - البيان - الخديعة وغيرها. وأحياناً تتخذ الوظائف شكل متوالية فى محور معين، أو شكل التقابل الثنائى، أو مجالات العمل الخاصة بالشخصيات.

أضف إلى ذلك، فإن الأدوار الخاصة بالتقنيات لا تتعدى سبعة.

الشكلية والتاريخ:

عارضت الشكلية فكرة التطور المستقيم للأدب، وفكرة توالى المذاهب بطريقة سهلة وطبيعية، وركزت على التطور المتقطع، بمعنى الانطلاق من نقطة معينة تبدأ منها لتعود إليها. إن المدرسة الأدبية تتراجع حيناً لتظهر في أحيان أخرى، لكنها لا تموت، لأنها دائماً تنتهز الفرصة المواتية بالإستفادة من المدارس الأخرى. ومن التراث العام، لتعاود البزوغ والسيطرة، مثلها مثل الطبقة الاجتماعية.

أما من حيث علاقة الشكلية بالتصور الاجتماعي التاريخي للأدب، فنجد أن هناك عدم تركيز واضح على التأثير والتأثر الاجتماعيين في البداية، غير أن الاعتراف بهذه العلاقة قد ورد في سياق التطور الأدبي، بسبب الظروف الاجتماعية المؤثرة في اللغة

والأدب أى أن الفصل بين الشكلية والأيدولوجيا لم يعد كبيراً فى بعض الاتجاهات ولكن رغم ذلك، فالقضية الاجتماعية لا يكون لها تأثير إلا بواسطة اللغة، لأن الأنظمة الداخلية لفنية هى وحدها المتحكمة فى النصوص مباشرة ولا مجال للتدخلات الفكرية إلا من قبيل الاستبعاد. إن الشكلية كانت مدخلاً للبناءية، وذلك عندما اعتبرت أن المادة هى نفسها مشكلة فى الأدب، الذى هو فى الأساس نظاماً سيميولوجياً يعتمد على دراسة المستويات ويؤكد على حق الجمالية فى أن تحضى بأكبر قدر من العناية تفوق العناية التى تمضى بها الحوادث والمجريات.

حلقة براغ:

بدأت «حلقة براغ» نشاطها بعد انتهاء نشاط «حلقة موسكو» ووصول بعض الباحثين الهامين إلى هذه العاصمة. فتم تقديم عدد من الأعمال ذات العلاقة بالشكلية وذلك حتى سنة 1928 م. ومن أهم شخصيات

الحلقة «جاكسون» الذى استمر فى نشاطاته النقدية حول الأصوات اللغوية، ودراساته الأسلوبية حول التشكيل فى الشعر. ومع تطور الدراسات الشكلية وظهور مدارس جديدة، وحلقات فكرية عالمية ومفتوحة مثل كوبنهاجن 31- نيويورك 34، وبالأستفادة من «جرىماس وجاكسون وسوسيور وغيرهم» ظهرت إشكالية العلاقة القائمة بين العناصر اللغوية أى إشكالية الإجراءات التى ينبغى اتباعها لغرض تشكيل العلاقات بين العناصر الذهنية والعناصر الواقعية وفق نظام سيميولوجى.

لقد اعتمدت هذه الحلقة على مفاهيم بنائية أو شكلية سابقة كتفريق سوسيور بين الكلام واللغة. مع محاولة لتطبيق البنائية على الكلمة نفسها فى المعاجم أو الجمل، ودعت هذه الحلقة إلى تطبيق البنائية بمعنى المنهجين الوصفى التوقىتى والتطورى التاريخى لدراسة الأنظمة والعلاقات، وتطرت حلقة براغ إلى دراسة القوانين التى تحكم بنية النظم الصوتية. وكذلك دراسة لغة الشعر والأدب. ولقد كان لعلاقة بعض أعضائها

بهوسرل صاحب «الفلسفة الظاهرية» أكبر الأثر فى تأثر الحلقة بهذه الفلسفة وخصوصاً فيما يتعلق بتطبيقات علم الدلالة والصوتيات. إن الوظيفة الجمالية هى الأساس فى فهم هذه المدرسة للأدب والفن، ولكن مفهوم الوظيفة لا يعنى أن للموضوعات أهمية تبرز على الشكل، بل لا يعد الأدب إلا علامة - سيميولوجيا - وكما عبر ذلك أهم النقاد «موكاروفسكى».

مدرسة كوبنهاجن:

لهذه المدرسة أهمية كبيرة، فلقد أفرزت كل من «بروندال» الذى اهتم بالمعيار المبدئى أو اكتشاف المبادئ المنطقية فى اللغة والأنظمة الصرفية والثنائيات المستقاة من أفكار سوسيور، كما أفرزت هذه المدرسة «جيلميسليف» الذى كثف جهوده لأجل دراسة علوم اللغة باعتبارها علوم مستقلة، فما كان يسمى لغة عند سوسيور أصبح يسمى نظاماً. وما كان يسمى كلاماً يطلق عليه عملية. كما أنه لا يوجد فصل بين الوقائع

الإنسانية والوقائع الطبيعية، لأنها وقائع متكررة لها توقعات جديدة. إن هذه النظرية مستقاة من التاريخ ولها قدرة النبوءة بما يحدث وتطبيقها على اللغة بالدرجة الأولى يجعلها عضوية ومناسبة ومستقلة عن التجربة الخاصة بالعنصر الإنسانى، والذي لا يمكن تحديد مساراته بشكل دقيق. إن النظرية التعليقية كما تسمى أحياناً، تسعى لتكوين شبكة رموز جبرية تصلح لكافة اللغات. وبالغت هذه النظرية فى التجريدية مبتعدة عن الحقائق الإنسانية الحية. ومن مظاهر التجريد الذى جاء بها «جيلميسليف» إعادة توزيع مفهوم اللغة والكلام عند سوسيور إلى نظام جديد، يقوم على الهيكل، وهو اللغة كشكل خالص، ثم القاعدة، وهى اللغة كشكل مادى، والاستعمال وهو اللغة كعادة، أما الكلام فهو خاص بالفرد. أى أن الثنائية أصبحت تضم الهيكل والاستعمال.

يبقى بعد ذلك اتجاه آخر نشأ فى أمريكا، ولكن ساهم فيه نقاد مهاجرين إليها من دول أخرى. فالإضافة

إلى «سابير وبلومفيلد وبيك، هناك شومسكى الأهم. قدم بيك تصورات نظرية لمنهج ثلاثى يعتمد على جوانب قطاعية - الوحدات المنفصلة - وجوانب موجية - متداخلة، ثم وميدانية كمرحلة ثالثة - كرؤية وظيفية لها جدولها الاجتماعى المنظم. أما «شومسكى» فقد اهتم بالمستوى البنائى العميق الذى يدرس المعانى القولية ويهتم بالنزعة العقلية - دراسة القواعد الأساسية للتوالد - بدل الاتجاه التجريبي. ويعد شومسكى من الذين توجهوا بالدراسات اللغوية نحو الإنتاج والتوليد فيتم الربط بين النية والأحداث والقاعدة والإبداع: فى نظام يراعى الوظيفية والتاريخية فى اللغة.

أنواع العلاقات والمستويات:

اهتمت المدرسة التى نشأت فى جنيف بالعلاقات السياقية والإيحائية والفروقات بينهما. فالعلاقات السياقية «المجاورة» تدرس كسلسلة من الجمل التى يجب دراستها لغرض الوصول إلى الوحدة الدالة

بالاعتماد على البدائل . أما أنواع العلاقات السياقية فهي
التضامن - التضمن البسيط - التوافق - بينما تعتمد
العلاقات الإيحائية على المقابلات الثنائية أو المتعددة
أو النسبية أو المعزولة، وأيضاً مقابلات أو مخالفات
الخلو والتعادل والمطرودة والقابلية للإلغاء . وعموماً لا
تخرج المخالفات عن دالة وغير دالة، أى مقابلات يتغير
فيها المعنى وأخرى لا يتغير فيها.

علم الدلالة البنائي :

بعد علم النحو وعلم الصوتيات تكوّن علم الدلالة
لغرض دراسة النقد الأدبي البنائي، وكالعادة اعتبر فى
البداية علماً تاريخياً ثم وصفيّاً لا يتعدى دراسة الكلمات
المعجمية الخاصة بالرتب وعلاقات القربى والألوان،
إن الدلالة هى مجموعة الإشارات التى تجمع لتكون
موضوعاً لوصف نموذج لغوى معين . أى وجود عالم
دلالي صغير . ولكى يكون العلم موضوعياً لا بد من
وضع شروط موضوعية وأهمها التمثيل الدقيق أى تناسب

علاقة الجسم الدلالى بباقى التغيرات الفعلية، كعلاقة جزء من كتابة ما بالكتابة العامة لصاحبها وكتابة الجماعة فى عصر معين، ومن الشروط الموضوعية الاستقصاء كشرط وهو عنصر إضافى للاختيار بقصد تكثيف النموذج بحسب، البحث ليكون شاملاً لجميع العناصر التى يفترض أن يمثلها عن طريق مقارنة الوصف بالتحقق. أما الشرط الموضوعى الثالث فهو تجانس الحجم والنظر إلى الكلمات من الناحية الظرفية للاستعمال وليس المعنى.

الفاعل الدلالى:

يختلف الفاعل الدلالى عن الفاعل النحوى، لأن الأول لا يتغير حسب موقعه فى الجملة، وتصل الأدوار التى يسير فيها إلى ستة، الفاعل والموضوع، المرسل والمرسل إليه والمساعد والعائق. ويمكن تطبيق هذه الأدوار على الكثير من الأيديولوجيات والأفكار فمثلاً بالنسبة «لحب المعرفة» يمكن القول بأن الفاعل هو الفيلسوف، والموضوع هو العالم أما المرسل فهو «الله»

والمرسل إليه الإنسانية، والمساعد هو الروح، والعائق هو المادة. وقد يختلف هذا التقسيم عن تقسيم «بروب» للقصة الشعبية أو تقسيم «سوريو» للمواقف الفرنسية، ومنهج «جریماس» الدلالي إن البنائية أو الوظيفية قد اهتمت بالنظريات العامة والصيغ الكلية وعلم الدلالة، وأهملت الكاتب وموقفه، وركزت على علم اللغة والأبنية الداخلية وارتباط ذلك بعلم الاتصال والعلامات.

حول النظرية البنائية:

عندما يتعرض كتاب ما لنظرية البنائية بصفة عامة والبنائية النقدية بصفة خاصة، فلا بد أن يميل إلى جانبها الإيجابي، وتلك قضية قد تكون ضرورية لخلق الحماس في نفس المؤلف لتحقيق النجاح والعمق لعمله الكتابي. وهكذا كان مع هذا الكتاب، الصادر عن دار الآفاق الجديدة - لبنان - في طبعة ثالثة 1985 م. لكن ذلك لم يمنع المؤلف من تقديم الكثير من الانتقادات إلى البنائية. وهي انتقادات هامة فيها

الكثير من الجوانب المضيئة لجزئيات البنائية نفسها. من هذه الانتقادات أن البنائية تغفل التاريخ، وتتجاوز الفرد والمجتمع والعواطف والانفعالات، إلى النظرة الهيكلية، المتجاوبة مع سيطرة الآلة والميكنة في عالمنا المعاصر. فالبنائية تنبئ بموت الإنسان لأنها تتعامل معه كأحد الدواب والمخلوقات التي تمسك الدنيا بلا فعالية خالقة فيها. من ناحية أخرى تنظر البنائية إلى التاريخ على اعتبار أنه أسطورة خاصة لمجتمع يتجاوز هذا المجتمع. بينما تبحث هي عن البنيات التي تعتمد عليها الشعوب جميعاً. لكن رغم ذلك، فإن هذه النظرية لا يمكن فصلها عن الأيديولوجية، فهي من بنات أفكار مجتمعات بورجوازية الطابع ونشأتها لها علاقة بظروف البلاد الغربية التي خرجت من الحرب العالمية وهي أقل إيمان بالمستقبل وأكثر قناعة بعبثية الإنسان الذي يسعى لتخريب ما يبينه في أقرب فرصة تنهياً له. عموماً ليست البنائية إلا منهجاً، يمكن الاستفادة من الجانب العلمى فيه فقط بصرف النظر عن الأصول والأسس والمقاصد. ولأن البنائية تركز على التحليل،

فينبغي الاكتفاء بالجانب التحليلي فيها، وإضافة التركيب والتأليف من خصوصيات المجتمع والثقافة التي نعيشها فعلاً.

البنائية... مصطلح وخصائص:

لا يكاد مصطلح «البنية» يختلف في تركيبته اللغوية عند اللغات الأوروبية. فهو البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى معين، كما أنه يدل على الإطار العام لهذا المبنى، وفي اللغة العربية تدل كلمة «بنية» على التركيب والبناء. غير أن المعنى اللغوي قد أصابه نوع من التغيير بحسب تطورات فكرة البنية ونظرياتها في الفلسفة الغربية. فالبنية ينظر إليها باعتبارها شكل أو كيفية تتركب بها الأجزاء المختلفة لتكون كلا منسجماً. أي أنها علاقات وأنظمة داخلية «كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداها، ورغم الاتفاق العام بأن البنية تقوم على الاتصال بين العناصر

والعلاقات، إلا أن المنظرين يختلفون في تحديد أبعادها فهي عند شتراوس غيرها عند بارث أو فوكو. هذا بالإضافة إلى كونها غير علمية كمنهج دقيق، بل تعيش نفس مشكلات العلوم الإنسانية. وفي الغالب يكشف السياق عن مفهومها ويحدد معناها. غير أن هناك مفهومين هامين يكشف عنهما التصور الوظيفي والتصور المنطقي. الوظيفي له علاقة بالسياق، وهو يقوم على الناحية اللغوية، كالترادف والدراسات الصوتية، أما المنطقي فهو فرضي يهتم بالنموذج وتطبيق نظريات معينة، يسعى للبحث عن إمكانية إجراء تحقيق لها.

وإذ يتوجه البعض لدراسة «البنىات» كظواهر مستقرة وخفية ومستقلة، من خلال البحث عن وقائع محددة، مثل بنية التبادل في العلاقات بين البشر، كبنية شاملة وشفرة تحكم الحياة، يتوجه البعض الآخر من الباحثين نحو دراسة التصورات الذهنية عن الواقع، فضلاً عن دراسة الواقع نفسه، أما بالنسبة للبنوية التوليدية، فهي

تركز على الشمولية وخاصة التحكم الذاتي . فغولدمان مثلاً ينطلق من تصور جان بياجه النظرى ، ليطبق مفهوم النظام الكلى من خلال الضرورة الاقتصادية ، والوظيفة التاريخية لمفهوم الاقتصاد الاجتماعى والضمير الممكن الجماعى الذى تنتمى إليه مجموعة الإنتاج الثقافى .

وتتصف البنيوية بجملة من الخصائص كالشمولية المنظمة ، وذلك لأن طبيعة المنهج تعتمد على التحليل الشمولى الذى لا يبالى بالوحدات المستقلة ، بل يدرس الكل من الجانب الوصفى ومن الجانب المتحرك للعناصر والأجزاء والعلاقات الداخلية التى تتحكم فيها .

ومن خصائص البنيوية أيضاً نجد الاعتماد على دراسة الظواهر عن طريق المخالفة والتقابل وليس التشابه ، وهذا يعنى أن الوظائف الداخلية للغة ما هى المهمة ، وليس العلاقة بين الفرد واللغة ، أو بينها وبين الجماعة . بما فى ذلك لغة الخيال التى تقرأ من خلال الصورة الفنية والموسيقى ، ومن ثم فإن البنائى يهتم

بالعمق وليس الوصف العرض ، وذلك بالاعتماد على قاعدة معينة كمنطلق ومبدأ لتأكيد هذا العمق .

والعلاقة بين الشكلية والبنائية ليست حاسمة ، وإن كانت واضحة . فالأولى ترسى أسس الاختلاف بين الشكل والمضمون ، والثانية تحاول دمج الشكل في المضمون والبدال بالمدلول باكتشاف البنية التي تجمعهما سوياً .

إن البنائية نشاط منتظم ومنظم لعمليات عقلية ، والإنسان البنائي هو «الذى لا يتحدد بلغته ولا بأفكاره وإنما بخياله وتصورات وطريقته فى ممارسته الحياة البنائية ذهنياً» وبفضل النشاط البنائي فى الفلسفة والأدب دخلت البنائية مجال الرياضيات والدراسات الاجتماعية ، وكان لها نجاح باهر فى دراسة الانتربولوجيات الاجتماعية والأساطير على يد كلود ليفى شتراوس الذى اهتم بقضايا التواصل البشرى من خلال النشاطات الإنسانية العامة كالرسائل والزواج والخدمات المتبادلة والطبخ .

البنائية والأدب:

يحدد «أندريه مارتينيت» تعريفه للبنائية بأنها تصور تجريدى ذهنى لا يشير إلى المحتوى أو المحتويات، بمعنى أن البنية موجودة بالقوة لا بالفعل. إذ يصل الباحث إلى النموذج عن طريق الاستنباط والانتقال من داخل الشيء نفسه إلى مقارنة النموذج المختار. ولكن مفهوم البنية يظل تصوراً غير مادياً يعتمد على الرموز والتوصيل والاتصال بما وراء الواقع، فتعريف البنية فى الشعر مثلاً هى «جملة المبادئ التى تحكم عملية التوليد الشعرى بحيث يتبع كل عنصر عنصراً آخر». وذلك يعنى التساؤل . . «وماذا أيضاً». غير أن البنية مصطلح تصوغه مبادئ تتحكم فى توليد العمل الأدبى . بينما الشكل يعد هيكلاً فقط يحدده قالب وتتحكم فيه قوانين الصياغة والتكرار. فالجانب الصوتى هو أيضاً شكل بينما ما تثيره المادة من تصورات ذهنية ودلالات رمزية هى عناصر موضوعية. إن الفن والأدب، رمز وعلامة، لا ينسج الواقع مباشرة، بل يقوم بنظام وسطى

بين اللغة والأشياء الخارجية، أى بين بنية العمل الخارجى وبنية الشيء الخارجى .

إن الفن أو الأدب عندما يعبر عن حكم معين على العالم فهو يستخدم «الكيفية» فى التركيب والبناء ليقول ما يريد قوله بشكل مباشر. والكيفية غير الأسلوب، لأنها تتصل بتركيب النص من وظائف وشخصيات، بينما يتكوّن الأسلوب من النسيج اللغوى فقط. أما عن البنية وعلاقتها بالمعاني المتعددة، فيتشكل كل مظهر من مظاهر البنية ليعطى للمفردة قيمة معينة، بحيث يتحدد المعنى ويقتصر على حدود معينة. ولغة الأدب تكون مختلفة لأنها متعددة الدلالة ومولدة لعدة معاني متباينة عند الاستعمال. إن هدف التحليل البنائى للأدب إنما هو اكتشاف تعدد المعانى للآثار الأدبية. فليس هناك معنى معنياً ثابتاً، لأن الأثر الأدبى منفتح ومتعدد وليس منغلق أو منفرد، والسبب يرجع إلى أن الأدب نفسه رمز وليس حقيقة، وهذا هو مصدر خلود الأدب. غير أن المعنى فى حد ذاته ليس على درجة من الأهمية،

فاستنتاج المعنى يكون حسب وعى الفرد من أى أثر أدبى مقبول وبالاتماد على مقارنة الجزء بالكل . ولكن التأويل هو الذى له أهمية بالغة لأنه يرتبط بالقارىء والناقد وبشخصيته «فالمعنى هو مناط بالبنية الأدبية وهى موضوع فن الشعر الذى يطمح إلى درجة من اليقين العلمى ، وهو يتصل أساساً بالأجناس الأدبية . وخواصها القائمة والمحتملة على جميع المستويات . أما التأويل فهو يتصل بالنقد الأدبى ، وينصب على عمل محدد يندمج فيه الناقد ويتمثله حتى يتحول إلى خالقه الثانى» .

يبقى بعد ذلك الفرق بين البنية ذات الطابع اللغوى ، والأخرى ذات الطابع الفلسفى . ومما لا شك فيه أن الأدب نظام لغوى أولاً ، يعتمد على النموذج الوصفى البديل ، كحصر جميع الجمل فى لغة معينة والوصول منها إلى قواعد عامة ، لكن البنائية الفلسفية لها قيمتها فى إبراز الخصائص الشكلية للأثر الأدبى ، وعلاقته بباقي الأجناس وأعمال الكاتب عامة ، وأعمال حقبة

معينة، وبالتالي فالجانب التاريخي له أهميته، لأنه يتداخل مع اعتبارات هامة كمسألة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

إن الأشكال الأدبية هي في حقيقتها مجموعة قواعد من الرموز اللغوية. وحتى الإلهام لا يعدو أن يكون نظاماً من منطق الرموز. ولذلك فعلم الأدب يدرس اللغة أولاً وأخيراً، وليس العمل الأدبي أو المؤلف، وقد يقتصر على دراسة رموز جملة معينة أو ما يتجاوز الجملة إلى الحكاية والخطاب وغيرها، أيضاً تلتقى الوحدات الصغيرة والكبيرة في قاعدة متكاملة، إذا أضفنا لها مفهوم العلاقات المجاورة والمخالفة والعلاقة الجدلية بينهما، توصلنا إلى أن الرمز له عملية توصيل سياقي، وله عملية شمولية تضم التابع والمجاورة. ويرى «جاكوبسون» أن المظهر الاختياري كانتقاء رمز ما - الاستعارة - يدل على الفنون التنويعية بينما يدل المظهر التوفيقى على الحكاية - كتسلسل الرموز أو الكناية والمجاز المرسل وذلك لا يؤدي إلى الخيال الشعري

بينما يساعد على احتمال الخيال القصصى . فالقصة توافق، والشعر إمكانات خلافية «ومن هنا فإن المظهر الاختيارى للغة الاستعمارية هو محور الإبداع الشعري، بينما نجد أن المظهر التوافقى السياقى هو الأساس الجمالى لفن القصة» .

وبالإضافة إلى العلاقات السابقة هناك علاقات تقوم بين العناصر الحاضرة والغائبة، ولو بشكل غير مطلق . فهناك ما هو غائب من النص، ولكنه حاضر فى ذاكرة القراء والعكس أيضاً . وبالنسبة لعلاقات الغياب نجدها علاقات رمز ومعنى دال ومدلول . أما علاقات الحضور فهى لا تعنى غيرها أو ترمز له، بل تتركب معه فى تكوين دلالى تصويرى، فالأولى استبدالية والثانية سياقية .

مستويات التحليل الأدبى :

هناك مراتب لفهم القول وفهم العمل الأدبى . فالحال مرتبة إلى الزمن الذى هو مستوى زمن التابع الخارجى وزمن العالم القصصى نفسه . هناك الرؤية،

وهى مستوى، يقصد بها وجهة النظر التى تلاحظ كل شىء. ثم النطق أو ما يسمى بعلم الأصوات. ويختلف نوع المستوى فى التحليل حسب المعيار. فهو موضوعى أو ذاتى وفقاً للبيانات والمعرفة. فرواية ما لاتعكس فقط معلومة موضوعية بل وأيضاً ذاتاً معينة. بصرف النظر عن طرق السرد المتبعة. أيضاً هناك معيار يخص الكمية بمعنى كمية المعلومات والبيانات المقدمة ودرجة معرفة القارئ بها.

وبالنسبة لقضية الرؤية البصرية، فنجد لها بعداً يتصل بزاوية الرؤية وعمق الرؤية. مساحة الرؤية تعنى الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، أى النظر بزاوية معينة وتعتمد البنائية على النظر إلى الداخل، ولكن لا تناقض أى اختلاف بينها وبين عمق الرؤية الدراسية.

التحليل البنائى :

إذا كانت كل عملية إعلامية لها علامات، وأساس الأدب هو العملية الإعلامية، فإن المرحلة التحليلية تبدأ

من تحديد الروابط بين العلامات. العلامات الأولية والنهائية. بمعنى تحقيق التوازن، أو تحديد المشابهة والاختلاف بين اللحظتين، عن طريق المرور عبر الوسط. أى أن الناحية المضمونية لها أهميتها. بالإضافة إلى سلسلة التغيرات التى تحدث وتحديد مصطلحاتها ومعرفة الجديد منها. فالبنائية تبدأ من توضيح المضمون، ثم الوصول إلى علم أشكال، ومن ناحية أخرى لا ترفض البنائية الاستفادة من علم النفس والاجتماع وغيرهما من العلوم لغرض فهم الأدب لكنها ترى الأدب على أنه من اختصاص النظرية الأدبية، لأنها وحدها لا تستطيع فهم الجمالية فى الأدب. إن اللغة هى التى تشرح اللغة، بقصد الوصول إلى الصيغ الأدبية «فالشعر هو ما تشتمل عليه القصيدة فحسب» رغم ذلك الأدب من خلال اللغة، لا تعنى أنها مفتوحة، لأن اللغة العادية تختلف عن لغة الأدب الرمزية، فما يقوله الأدب لا تقوله اللغة العادية. ولعل جاكسون كان أهم من فرق بين اللغتين، وأضفى أهمية خاصة على النقد الجمالى. إن علم الأدب يسعى لتكوين معرفة منظمة للأشكال

الأدبية، وقابليتها من خلال بنية الجملة وبنية القول. ويمكن اعتبار «روب أنجاردن» أول من حقق إنجازات مهمة فى التحليل البنائى. فقد قسم نظريته إلى مستويات صوتية، ثم لغوية، ومظهرية أخيراً وفى حالة تدخل الرؤية العلاماتية. فتعدد المستويات الصوتى والصرفى، المعجمى والنحوى والقول الكلى. الدلالى، الرمضى، ودراسة هذه الدلالات بما تتأسس عليه من علوم هى التى تحدد البيئة المتكاملة للعمل الأدبى. وإذا كان المستوى اللغوى يحتوى على وحدات صغرى مثل الكلمة، الحرف، ووحدات كبرى مثل جملة، فقرة، باب، فذلك يعنى أن الوظيفة مختلفة للنوعين. فالوحدات الصغرى لها وظيفة أدبية وفنية، والثانية تحكمها أربع دوائر مضمونية. الزمان، المكان، الشخصيات، الأشياء. الزمان يمكن أن يكون دائرياً أو خطياً أو وقتياً. المكان يتوقف عليه البعد والقرب أو العمق والسطحية. ومن داخل الزمان والمكان تدرس الشخصيات باعتبارها فاعل، وتدرس الأشياء باعتبارها مفعول به.

شروط النقد البنائي :

إذا قلنا أن للنقد وظيفة، فلا يعنى ذلك أن شرحاً للعمل الأدبى قد توكأ عليها. بل يسعى النقد لبلورة معنى معين انطلاقاً من دراسة الشكل. النقد لا يقول أى شىء. بل يخلق لغة بالاستفادة من لغة الشكل. فهو إذا يعتبر الكلمة ذات وظيفة دالة. فالعمل الكامل له وظيفة دالة أيضاً. إن النقد الأدبى ليس تجربة شخصية صرفة، بل محكوم بمنطق العمل الأدبى، وعليه أن يكون دقيقاً ومعتمداً على قوانين محددة كى يكون علمياً فهو أشبه بالنوته الموسيقية. وما يميزه فعلاً، أنه أيضاً رمزى مثل الأدب، لأنه يخلق حقيقة جديدة ولا يكتفى بالشرح. «فالعالم موجود والكاتب يتحدث عنه، هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فهو شىء مختلف عن ذلك، فليس موضوعه العالم وإنما ما قيل عن هذا العالم». إن النقد يعتمد على علاقتين، علاقة لغة النقد بلغة المؤلف، وعلاقة لغة المؤلف بالعالم نفسه. ولهذا غالباً ما توصف لغة النقد بأنها صالحة أولاً، وليست حقيقية

وغير حقيقية. ولأن الأدب نظام من الرموز وليس مجرد تطابق مع الواقع، فالصلاحية التي يكتسبها النقد تجيء من النظام الرمزي الذي تمثله، إن مهمة النقد هو اكتشاف هذا النظام وإظهار إمكانية تماسكه، مع تحليله لغوياً. لأن اللغة هي مادة الأدب التي يستخدمها. فالأدب مادة أولية، تحتاج إلى صياغة فنية. أما النقد فهو لغة حول اللغة، وبالتالي فهو يختلف عن الأدب بفروقات واضحة.

كيف نكتب؟ من ناحية ثانية اهتم النقد البنائي بكيفية الكتابة، فالأدب فنية معينة وأشكال دلالية، وليس مجرد أفكار فقط ومصادر. إن البنائية في النقد تتطلب الاهتمام بأدبية الأدب ونظرية الانبثاق ودراسة الأعمال بمعزل عن الكاتب وعن السياسى والاجتماعى والتاريخى. من الأبعاد كما تدرس اتجاهات الربط والإعادة وتوحيد الدلالات وردها إلى مصادرها الحياتية.

ولكن رغم ذلك، يتجه النقد البنائى نحو التحليل وليس النقد والتقييم. أى اكتشاف العلاقات المتشابكة

وذلك يتطلب رؤية متماسكة للرموز والمرموزات، كما يتطلب معرفة تاريخية ونفسية واجتماعية، إلى جانب المعرفة اللغوية، حتى يتمكن الناقد من رصد شبكة الرموز المحيطة بالنص وبقراءة أكثر وعى من مجرد القراءة السريعة أو التأويلية. ولا يمكن أن ننسى أن تاريخ النقد الشكلى قد ساهم فى تكوين البنائية، ولكن الكثير من النظريات الفلسفية كان إسهامها أوضح فى هذا المضممار. ومن الذين يربطون بين البنائية والنقد الفلسفى، حديثاً، الناقد الإنجليزى «نورتروب فراى» وذلك فى كتابه «تشريح النقد»، وهذا يجرنا إلى الحديث عن الاختلاف فى البنائية بين النظرية الفرنسية والإنجليزية. فنورتروب فراى كنموذج مثلاً يشارك النقاد البنائيين فى الضرورة التحليلية والدراسة الجامدة الثابتة للنقد البنائى والابتعاد عن الزيف أو الصدق والاقتراب من نظم الإشارة والرموز. كذلك يرى «فراى» أن الأدب يعتمد على نفسه. فالقصيدة لها علاقة بالقصائد والقصة لها علاقة بالقصص، لكنه يرى بأن الأبنية هى ظواهر أدبية وليست

نماذج تجريدية، إن الثابت والمتحول بنية مثلاً عند ستراوس وغيره من البنائيين الفرنسيين، غير أنها بنية تجريدية بعكس «البحر» الذى هو بنية طبيعية.

وهناك أيضاً منظرين يركزون على المضمون بالاستفادة من الإشارات العامة، التى منها جميعاً يمكن الخروج ببنية متكاملة، يمكن اعتبارها أيديولوجية وعلى رأس هؤلاء المنظرين نجد غولدمان والتوسير.

الشعر، لغة وتطبيق:

من ناحية تاريخية، يمكن اعتبار الناقد الفرنسى «بول فاليرى» من أهم رواد المنهج البنائى، الذى يهتم بالخصائص اللغوية وتطبيقاتها على الشعر، فخصائص اللغة لا يهتم بها القول العادى، وخصوصاً الصور الشعرية التى ترجع اللغة إلى مولدها الأول. إلى الشعر. ومن أهم دعاوى فاليرى القول بالعلاقات بين الكلمات والأشياء التى لها أهميتها فى تكوين أشكال معينة غير مألوفة أشبه بعالم الأحلام، كذلك القول بالعلاقة بين الصوت والمعنى، وهى نفس الفكرة التى

تطورت عند شتراوس بعد ذلك. ويتجه التحليل البنائي للشعر إلى تقسيم الشكل إلى نوعين، الصوتي والدلالي، فنجد أن للمستوى الدلالي شكل وبنية، فلغة الشعر تختلف في البنية عموماً، لأن البنائية لا ترى في الشعر تمثيلاً عاطفياً وطرق للنظم، بل هو فن لغوي ينتج جمالية وعى مختلفة عن الحياة العادية، رغم المذاق الذي يسبغه عليها. والدليل على ذلك أن الشعر يقف عند الشعر، ولا مجال لترجمته وترجمة مذاقه. وانطلاقاً من الطاقة السحرية للكلمات الشعرية يسوق الكثير من النقاد أفكارهم، من ذلك «هوجو فريدرش» الذي يقارب بين الشاعر والرياضي في دلالة رمزية، غير واقعية أو نحوية أو منطقية.

أما «غريماس»، فيرى أن الاستعارة هي عماد البنية، وخصوصاً إذا كانت غير سطحية، مما يقود إلى درجة عالية من الإشباع الفني، وما القصيدة إلا عدد من الاستعارات أو استعارة مطولة، يجمع بينها رباط وهو البنية الشعرية. وتحليل الصور الشعرية هو الذي يجمع ويؤدي إلى تركيب الشعر واكتشاف البنية. وعلى ذلك،

فليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء باسمها، بل يستخدم الصورة الشعرية من الحسى إلى المعنوى أو من المعنوى إلى الحسى وذلك لأن الشعر هدفه الأساسى هو القيام بعملية التفاف على المعنى، إنه «يقطع الحبل الأصلى الذى يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شيء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر».

ومن أهم النقاد الذين أولوا اهتماماً كبيراً إلى الاستعارة والصورة الشعرية «جرىماس» «ونورتروب فراى» وأعطوا التحليل القيمة النقدية الرئيسية فى التعامل مع الشعر، وذلك حسب وجهة النظر الثابتة فى البنائية فى تقديم التحليل على التقييم. وللشعر مستويان فى التحليل، فقد يعتمد على الدلالة أو يعتمد على الجانب الصوتى أى النظم. ولكن ربما يتم الجمع بين النوعين فى نوع ثالث: وهو الشعر الفعلى والصعب، إذن هناك فروقات بين النثر والشعر فالشعر دورى والنثر طولى، والشعر تجانس والنثر تنويع، ولكن الاستفادة من النثر

يمكن أن تضيف للشعر عناصر دالة. ولكن ذلك ليس رئيسياً بالنسبة للشعر، لأنه يعتمد جوهرياً على «الانحراف فى المعنى» المجاز. سواء أكان الانحراف بسبب عناصر داخلية فى التركيب أو من خارج التركيب. إن الانحراف هو خاصية الشعر، ولكنه انحراف يؤدى إلى مستوى جديد من الوضوح غير المباشر. وبالتالي يصبح الكسر هو القاعدة فى زيادة مراتب الغموض وإدخال أنماط شعرية جديدة، فلا نستطيع أن نصف الشعر بالتطور فى اتجاه واحد، لأنه دائماً يظل حلم اللغة وفعاليتها المستمرة، ويعتمد الشعر أيضاً على الإيحاء والمدلول فى ذاته وليس الدلالة كما يعتمد على الانفعال الذاتى وعلى قول ما يفهم مهما كانت المدارس ومقدار تطرفها.

وإذا انتقلنا إلى قضية التوصيل، وجدنا أن الرسالة الشعرية، وفى بعض الأحيان تعتمد على نظرية الإعلام والتوصيل والتلقى. فضلاً عن الشكل واللغة والإيقاع. والشعر كرسالة يتميز بغلبة وظيفة على أخرى، ووظيفة

لشعر لغوية ورمزية. الوظيفة اللغوية قد تكون ضمنية أو
فطرية أو تعليمية. ويرى جاكوبسون أن الممارسة
اللغوية تعتمد على الاختيار أولاً وهو يعتمد على التعادل
أو التشابه أو الترادف أو النفاذ. وثانياً التأليف ويقصد به
مجاورة الكلمات لبعضها البعض، أى التردد الصوتي.
إن اللبس والرمزية الصوتية هو نتيجة التي يمكن تسميتها
بصدى المعنى أو تكثيف المظهرين الجمالي والدلالي
للشعر.

تحليل القصة:

لا شك أن هناك الكثير من القصص والحكايات
المكررة، ولكن لا يحتاج القارئ إلى التعرف عليها
جميعاً، عليه أن يتوصل إلى معرفة نموذج منها،
والأفضل التعرف على البنية الرئيسية التي تحكمها
جميعاً أو تحكم فئة منها، وذلك بالاستفادة من علم
اللغة واللجوء إلى أساليب التحليل اللغوي وتطبيق نظرية
المستويات بعلاقاتها التوزيعية أو التكاملية على

الحكايات. إن القصة هي وحدات متداخلة وكل وحدة حالة من التوازن أو اللاتوازن. وتشكل الدورة القصصية حالات متتابعة المواقف المضادة. فقد تصل إلى خمسة مواقف متدرجة أو منقطعة. إن الانتقال القصصى من التوازن أو اللاتوازن أو العكس يقتضى المرور على عمليات الانتقال من أوصاف قصصية ثابتة أولاً، إلى أفعال قصصية متغيرة ثانياً. كما تتنوع القصص المبنية للمعلوم، المبنية للمجهول، القصص المتسلسلة والقصص المتداخلة والقصص الاعترافية، والإنشائية، أما من حيث العلاقات فهناك العلاقات الزمنية المتعاقبة والمنطقية السببية والمكانية.

الحكاية والقول:

الحكاية هي الأحداث المروية التي تحاكي الواقع. أما القول فهو الصياغة والكلمات المنظمة التي توضع في شكل حكاية أو كتاب. إن القول يتكون من وحدات وظيفية صغيرة، لها معنى محدد. وهذه الوظائف لها

أهميتها فى تكوين المضمون العام. ويرى بارت أن هناك نوعان من الوحدات القصصية. وظيفة توزيعية تقوم على «التبادل» حيث أن اشتراء شيئاً ما يقتضى استخدامه كمبادلة. ثم وظيفة تكاملية وهى التى تحتوى على بيانات ومعلومات دالة، فمثلاً ربما تدل كثرة «الهواتف كأجهزة» على أهمية الشخص ووظيفته، لأن الاستعمال الفعلى لا يكون إلا لواحد. وتختلف قصص الأحداث - الحكايات - التى تعتمد على الوظائف، تختلف عن باقى القصص التى تعتمد على الإشارات مثل القصص النفسية. وهذا الاختلاف يؤدى إلى إنتاج نوعين من المرويات. ويستمر بارت فيقسم «الوحدات الوظيفية» إلى نوع أساسى وهو مجموعة العقد الهامه فى القصة، ووحدات فرعية، وهى مكمله وغير مؤثرة، ولكنها مهمة.

أما الوحدات الإشارية فهى بيانية وإيحائية، الأولى تقدم معلومات، والثانية تترك للقارئ فرصة الاستنتاج. أيضاً هناك تقسيم يعتمد على الوحدات الكبرى

والصغرى حيث تعتمد الأولى على المرونة والثانية على الصرامة. ويربط التابع وظائف الحكاية بطريقة التسلسل «واقعى» أو تتابع منطقى يعتمد على تركيب الوظائف أم منطق الأحداث والشخصيات.

الشخصية والبنائية:

هناك أيضاً وبالإضافة إلى التحليلين، الفنى والمضمونى لتتابع الأحداث، نجد التسلسل المنطقى، الذى يمكن تلخيصه فى «السعى إلى المنفعة - عملية المنفعة - حدوث هذه العملية فعلاً. وفى المقابل، نجد تسلسلاً أيضاً مفاده «محاولة تجنب الضرر - عملية الضرر - ضرر واقع». وفى المفهوم البنىوى هناك نظامين للقصّة فى جمع الأحداث وتراكمها، منطقى زمنى، ولا سببى مكانى. ويمكن الاعتماد على أحدهما، أو الجمع بينهما. وفى مجال الشخصيات، لم يعد للأفراد قيمة واقعية حسب المفهوم الاجتماعى والنفسى، بل مجرد فاعلين يقومون بوظائف معينة، إن الشخصيات

فى البنائية ليست حقيقية أو مجرد أشخاص وجدوا قبل العمل الأدبى، بل هم مجرد رموز داخلية، تقوم بأدوار معينة، مثل العائق، المعاون، المنتفع. وهذا التصور السيميائى يختلف عن وجهة النظر التى تقول بأن الشخصية نمط «أب أو أم» أو أنها نموذج كما عند بروب. إلا أن آراء «جرىماس» فى هذا الصدد جديرة بالتنويه، فهو يفرق بين الفاعل والممثل. الفاعل خلاصة أعمال تركيبية والممثل هو ما يعوض الشخصية وكل منهما يمكن التعرف عليه من خلال الأفعال الدلالية كالرغبة والتواصل، هذه تسمى «محمولات» منها الأساسية والفرعية. التقابل مثلاً محمول يقابل ستة أنواع، والانتقال من المعلوم إلى المجهول يقابله من الأنواع الجديدة ستة. ولو ارتبطت هذه المحمولات بالشخصيات لتجسمت فى «الكائن والشكل أو الحقيقة والمظهر». فالحب مثلاً ظاهر يحتوى على الكره وهو وظيفة «محمول» يسند إلى مسند إليه، وهو عامل، قد يكون فاعلاً أو مفعولاً به.

أما بالنسبة للمؤلف، فهو منشئ القصة على رأى

بعض المنظرين، ومن هنا تنشأ العلاقة بين المؤلف والأنا التي توجد في القصة. ويقول البعض بأن الوعي الجماعي هو الذي يكتب أو هو الذي يسيطر على القصة، ولذلك فالمؤلف يتقمص دور العالم بكل شيء، ولا يدخل إلى القصة. وهناك رأى آخر يقول بأن المؤلف يقدم ما يستطيع المؤلف إدراكه على أى مزايم أخرى غير مدركة، أما البنائية فهي باعتبارها تلغى الواقع والشخصية الحية، ترى بأن كل شيء في القصة هو رمز وعلامة، أى أن الراوى هو الذى يقدم كل شيء في القصة ويحدد ما يصعب تحديده إلا أنه متعلق بالقارئ ومرتبطة به، فكلما اتضحت صورة المرسل زادت صورة المتلقى وضوحاً.

أخيراً نجد أنفسنا أمام تطور جديد يعد نقلة أخرى هامة، وهو علم السيمياء وهو موضوع له من الأهمية بحيث يمكن فصله عن موضوع النبوية، وإن كانت أسسه الأولى والأولية ترجع إلى موضوعات البنائية.

هذا مجمل مختصر لكتاب الأستاذ صلاح فضل،

والذى عنوانه «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» وقد عرضنا الكتاب بطريقة القراءة المفتوحة التى تستفيد من كتب أخرى فى نفس المجال ، ولكنها تعتمد بصورة خاصة على هذا الكتاب القيم الذى يقدم معلومات كثيرة حول الموضوع، لكنه يضيف عليها نوع من العمومية وعدم التركيز والتنظيم والمعالجة الدقيقة، حتى أن الكتاب جاء سيلاً من المعلومات، لا يكاد يربطها رباط دقيق. ولعل الكتاب هو مجموعة قراءات متنوعة فى موضوع البنائية جاءت فى صورة حسنة العرض، ويستطيع القارئ أن يستفيد منها بأى طريقة ومهما كان مستواه الثقافى .

أفكار حول نظرية الرواية

يعد نقد الرواية من المستجدات في عالم الأدب، وذلك مقارنة مع نقد المسرح والشعر. لأن الرواية كنوع أدبي هي من الفنون الحديثة، إذا نظرنا إليها من الناحية الفنية الصرفة. وفي العصر الحديث على وجه الخصوص، عصر التخصص والتفرد والحدود الضيقة، عصر الدقة والتمايز والمصطلح المحدد، لا بد أن يتوجه النقد الأدبي نحو المزيد من رسم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية. لأن تلك القضية من أهم الواجبات الملقة على عاتقه، فلا غرو إذن أن نجد النقد الأدبي، ومن الناحية العلمية، يسعى للفصل بنفسه عن باقي

التخصصات الإنسانية وتحديد وجهة منفردة تميزه عن كافة العلوم والآداب الأخرى.

إن من جملة التطبيقات التي مارسها النقد الأدبي كانت على الرواية كما مارس من قبل مقارباته على الشعر والمسرح وباقي الفنون، وبلا ريب فإن الرواية تستحق عن جدارة أن تفتح لها الكتب الخاصة بها، والنظريات المتخصصة فيها، والمعالجات النقدية لأهم عناصرها ومستوياتها، فضلاً عن التطبيقات العملية لمختلف المناهج على الأعمال الروائية نفسها. واكتساب ثروة نظرية منها، يمكن أن تفيد تطور الرواية ونفتح الطريق أمامها نحو سبل جديدة، وآفاق لم تكتشفها بعد.

وهذا الكتاب الهام المعنون «بنظرية الرواية» هو من أهم الكتب المترجمة إلى العربية في مجال الرواية، إذ يجمع بين طياته عدد من المقالات النظرية حول تطور الرواية في الغرب. وهذه المقالات متنوعة، ساهم فيها نقاد وروائيون، حاولوا جميعاً مسح كل ما يتعلق بالرواية

من قضايا نظرية . قام بجمع هذه المقالات والتقديم لها واختيارها «جون هالبرين» وهو ناقد متخصص فى الرواية وبالأخص فى القرن التاسع عشر والرواية الحديثة .

إن أهم ما يهمنى فى هذا الكتاب هو الاستنتاجات التى توصل إليها النقاد لأن فيها خلاصة التجربة النقدية الأوربية فى الرواية . ولا شك أن الطموح فى تجاوز هذا النقد وهذا النوع من الروايات عموماً ، نحو رواية عربية تفرض نفسها ونقد روائى يفرش لها الطريق ، يقتضى معرفة تطور هذا النوع من الأدب لدى الشعوب الأخرى ، والتى قطعت أشواطاً طويلة فى تكوين تقنيات فنية هائلة يمكن الاستفادة منها بدرجات متفاوتة .

يحتوى الكتاب - كما قلنا - على عدد من المقالات الهامة ، وسوف نعرض لبعض الأفكار التى جاءت فيها ، مع العلم بأن غموضاً كبيراً يكتنف عبارات أغلب المقالات ، وذلك بسبب التركيز على القضية الفكرية - والتكثيف الشديد فى عرض الملاحظات بالإضافة إلى

أن النصوص والأعمال الأدبية غريبة على القارىء العربى - البعض منها على الأقل - وهذه الصعوبات جعلت من الكتاب أثراً لا يستطيع مجاراته إلا من أراد أن يركب مركباً صعباً، نقول ذلك، رغم الجهد الكبير الذى قام به المترجم من أجل توصيل معظم الأفكار والآراء الواردة فى الكتاب، وما خفى منها، فلا شك أنه يعود إلى مقدرة القارىء وثقافته وجديته ودأبه على القراءة المتكررة، فهذا المؤلف يحتاج دون ريب إلى قراءات متعددة وليس مجرد قراءة واحدة. ونظراً للطول المفرط لمواد الكتاب، يمكن لنا أن نختار بعض المقالات الهامة، فنكتفى بعرضها فى قسم أول، على أن يتم عرض القسم الآخر فى دراسة مستقلة أخرى، يمكن أن تكون مناقشة لبعض الآراء النقدية. ومع الاستفادة من كتب نقدية أخرى لها مع موضوعات الكتاب علاقة فكرية وطيدة.

إن المفتاح الذى يدخل به الناقد «جون هالبرين» لهذه المقالات جميعاً، هو محاولة تلمس الحدود الفاصلة، أو نقاط التغيير التى أصابت الرواية، فجعلت

الفرق واضح بين رواية حقبة زمنية ورواية حقبة أخرى مغايرة، وهذا الخط الذي تسير فيه الرواية هو تطور تاريخي لا يختلف عن الخط الذي تسير فيه أصناف من الأدب والفن، تعمل جميعاً على الاستقلال بخصوصياتها المميزة. والوصول إلى درجة عالية من الاتقان والجودة.

إلتماس الحدود الفاصلة، والانقلابات الثقافية الحادة، تلك التي تفصل بين الأسماء والتواريخ، رغم ما يعترئها من أخطاء ويرتكب باسمها من تجاوزات، تظل أبداً من الأهداف التي يضعها النقد أمامه، سعياً منه وراء التجديد والتطوير.

يحدد جون هالبرين الفاصل بين الروايتين القديمة والحديثة فيما يسمى بالنزعة الأخلاقية. إذ ظلت وجهة النظر الأخلاقية ملازمة للرواية القديمة لفترة طويلة، فالفن مرشد أخلافي مرتبط بالصدق. ليس عن مثالية متعالية، ولكن عن طريق تحديد الطبيعة الخيرة. والفكرة الأخلاقية طغت كذلك على رسم الشخصية منذ

القرن الثامن عشر «وفى الواقع فإن فكرة التقمص العاطفى لغرض التنوير الخلقى معتقد مركزى فى تفكير منتصف القرن التاسع عشر فى الرواية مثلما كان فى العصر الأوغسطى». وتتعدد الأصوات الأدبية التى تقترب وتبتعد عن المفهوم الخلقى فى رسم الشخصية الروائية، فمن جونسون إلى جورج إيليوث ومن ديغو إلى فيليدينغ، حيث النموذج هو الطريقة المثالية لزرع الخير «لأننا لا نقلد أبداً مالا نصدق». وهكذا تكون مهمة الكاتب هى إيصال النموذج الخير إلى الجميع حتى تعم الفائدة، أو رسم المثال الشرير حتى يمكن تجنبه. فالمهم هو التأكيد على أهمية التأثير الخلقى للأدب على القراء. ويزيد من فعالية هذا التأثير الاعتماد على الشخصيات المغمورة، والتركيز على النماذج المستورة بحواجز من الإهمال والنسيان. ولا شك أن التراث الأوغسطى فى الرواية الإنجليزية قد خلف وراءه أدباً يعطى القيمة التربوية النصيب الأكبر من الأولوية، وخصوصاً فيما يعرف بآداب الحقبة الفيكتورية والروايات العالمية المتأثرة بها.

إن الاهتمام بالقضية التربوية يعنى أن الخطأ أو المستوى الذى يربط الكاتب بالنص والقارئ هو الطبيعة الخلقية للكاتب نفسه، فالكاتب الأخلاقى ينتج رواية على مقدار من الواقعية يكفى لتعليم بأن يكون خيراً. وحتى تلك الروايات التى تهتم بالشكل الروائى، فهى تستمد ذلك من خلال دراسة عقلية للشخصيات، بقصد الإعلام بما فى نفسه، عن طريق توضيح ما فى نفس الشخصية الروائية، وربما كان ذلك واضحاً فى روايات «جين أوستن وستيرن وديكنز وأنطونى ترولوب وتوماس هاردى وغيرهم».

ولا تختلف آراء النقاد كثيراً، فهذا هنرى لويس يقول: «إن الفن ينبغى ألا يحاول التعامل مع غير الواقعى، بل ينبغى أن يجعل الحقيقة الواقعية مثالية إلى حد ما يلهم أرفع ملكات الإنسان ويوسعها».

إن التشخيص النفسى هو المنجم المفضل والزاهر بالعديد من الشخصيات التى تتكلم «من البطن». ومن المنظرين فى هذا الاتجاه نجد «دافيد ماسون» الذى لا

يجعل لمحاكاة الواقع أهمية كبيرة، بل الأهمية الرئيسية ترجع للعلاقة بين طبيعة الروائي الخلقية وطبيعة الرواية الخلقية «إن الروائي بوصفه خالق عالم المحاكاة، مدير أمر هذا العالم، فهو الذى يضع قوانينه الناضجة، ويسير بخطوط الحوادث إلى غاياتها ويسير كل شئ حسب ما تمليه حكمته الحصيفة». إن النقلة التى حضيت بها الرواية بعد ذلك، تعد ذات أهمية كبرى، فلوبير اهتم بالشكل مع إغفال تام لمحاكاة الواقع، وهو يطور آراء دافيد ماسون بخصوص استخدام الرواية لتقنيات الشعر، مع إعطاء اهتمام خاص بالأسلوب واللغة الشعرية، ودمج الفكرة بالشكل وحياد الكاتب فى فكرته ولغته، خارج حدود الدعوة والانتماء، إن فلوبير قد وصل بالأدب إلى مرحلة «انحلال الواقعية» بمعناها القديم، وإحلال «الواقعية الصامتة» بدلاً منها كذلك توصل إلى فهم الأدب على أنه وعى غير سابق، بل ينبع من الإدراك الحسى. ويستكشف ظروفه. وهذه الأقوال تقود فى مجملها إلى ما يسمى «الكاتب الخفى». أى الكاتب المختفى وراء عمله «الكاتب فى روايته يجب أن يشابه

الآلة فى الكون. فهو حاضر فى كل مكان ولا يرى فى أى مكان». ويعد فلوير مؤسس الاتجاه الجديد فى معالجة الرواية والممهد للمذهب الطبيعى فى الأدب الذى طورّه أميل زولا بعد ذلك «إنه خط فاصل بين الكتابة القديمة القائمة على المحاكاة والكتابة المستقلة بذاتها». وهذا يقودنا للقول بأن الإقلال من الصفات الخلقية ومعالجة الشكل باستقلالية، والنظر إلى الواقعية باعتبارها حالات عقلية. هى أهم ما يستخلص من آراء حول تحديد ما هو قديم أو جديد بالنسبة للرواية.

وفى جانب آخر، نجد أن هنرى جيمس لا يختلف عن فلوير كثيراً، لأن اهتمامهما بالجانب الشكلى الجمالى، على حساب الخلقى، اهتمام واحد، فكانت بالتالى النتائج واحدة. «ويمكننا أن نلاحظ بصورة عابرة على كل حال أن العديد من مبادئ جيمس الأساسية هى أيضاً مبادئ فلوير. فجيمس مثل فلوير يصبر على التمثيل النفسى للشخصية من خلال المنهج المسرحى، ويصبر على تجنب الدعاوى الفلسفية فى الفن، ويصبر

على عدم تدخل الكاتب فى عمله . كما أنه ينظم أيضاً أسلوبه بعناية ليتوافق مع الموضوع الراهن . والأسلوب عند جيمس ، مثلما كان عند فلوير ، لا ينفصل عن الإدراك . إن معظم الآراء النقدية فى مجال الرواية التى صبغت مفاهيم القرن العشرين جاءت مع فلوير وجيمس «فجيمس يستعمل جماليته لتقديم الفوارق الخلقية لكن تلك الجمالية فى انشغالها الجامع بعمليات الخلق الفنى تكون فى جوهرها لا أخلاقية» . ومن المحاولات النظرية والتطبيقية فى مجال تطوير الرواية نجد «جورج إيليويت ، التى تشترك مع هنرى جيمس فى الكثير من الأفكار ، إلا أن نظرتها التربوية تجعلها تهتم ، بالواقعية النفسية ، لأنها جذابة فقط ، وليس لأنها تحتوى على منهج فى الكتابة . أيضاً تعتمد «فرتون لى» على آراء جيمس وتسعى لتطويرها خصوصاً فيما يتعلق بزاوية الرؤية ، التى ينبغى أن تكون متعددة وغير ثابتة ، لأن الكاتب الحقيقى هو الغائب فى شخصياته كما تولستوى مثلاً . وتدعو «لى» أيضاً إلى الوحدة المتكاملة فى الرواية ، والابتعاد عن المشاهد

المسرحية سواء فى استخدام الشخصيات أو فى التأليف الروائى عموماً.

إن هذه الأفكار وغيرها هى التى أسست الاتجاه الذى عرف باسم الفن للفن تجاوزاً، وهو يعنى المثالية الأدبية، وتليين الواقع القاسى، والبحث عن المتعة الأدبية كما فى كتابات كيبلنغ وسانتسبرى وغيرهم «إن عالم الرواية المستقلة لا بد أن يشابه عالماً، لكنه لم يخلق على أنه تمثيل واع لأى شىء خارج ذاته. إن النظرة الحديثة تشدد على بنية العمل وعلى تكامل العناصر المكونة له بدلاً من أن تشدد على التمسك من حيث تمثيله أو عدم تمثيله للواقع الخلقى أو الواقع المحاكى».

من أهم المفاهيم التى يدور حولها نقاش كثير فى الرواية، مفهوم العرض، باعتباره من أهم العناصر المكونة للرواية مهما كان نوعها. إن المؤلف عليه أن يفترض دائماً بأن القراء لا يحتفظون فى ذاكرتهم بكل الأحداث السابقة، كذلك نجده مطالب بالنظر إلى

مؤلفه باعتباره وحدة متكاملة تستطيع الوقوف على قدميها لوحدها وهذا أدعى إلى الاهتمام بمسألة العرض في الرواية «فالعرض لا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال والمشكلات الفريدة التي يثيرها لا بد أن يواجهها كل كاتب وأن يحلها في كل عمل جديد».

وإذا انتقلنا إلى موضوع العرض نفسه، فإننا نجده قسماً مميزاً في العمل الروائي. فما مكانه وما عناصره؟

لا شك أن أهم النظريات في العرض، نظرية «غوستاف فريتاغ» التي استخدمها لإيضاح مفهوم البنية المسرحية خاصة، فهو يقسم العمل المسرحي إلى تقديم - صعود القوة المثيرة - سقوط. والعرض يكون داخلياً في التقديم وممهداً للحظة الإثارة وباعثاً على الحركة الموائية وممهداً للصعود. وبالتالي يكون العرض محصوراً في الفصل الأول، لأن مهمته هي توضيح صورة البطل وعلاقاته ومكان الفعل وزمانه لكن هذه «النظرية الأدبية» غير موفقة تماماً، خصوصاً في مجال

تحديد مكان العرض، فالكثير من المسرحيات لا يكون العرض فيها تمهيدياً من حيث المكان بل ربما يختفى داخل فصول أخرى وبشكل مجزأ، فليس شرطاً أن يكون متكاملاً في فصل معين، ولعل مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير ومسرحية «الأشباح» «لإيسن» خير مثال على ذلك. ولقد وقع الكثيرون مما اعتمدوا على هذه النظرية في أخطاء كثيرة، عندما طبقوا الشكل الهرمي الخمس في العرض على أعمال أدبية روائية. ويمكن إرجاع مجمل الأخطاء في النظرية نفسها والتطبيق إلى تصور معين يربط بين بنية الفعل باعتباره حركة ممتدة في الزمان، وبنية الصراع داخل العمل الأدبي نفسه. فالنظر إلى الأحداث بطريقة استرجاعية وإعادة ترتيبها في الذهن قد لا يتفق مع الأحداث كما هي عليه في الرواية أو المسرحية «وبالتالي فإن الترتيب الزمني المطلق» للحوادث، والذي يكون فيه العرض أو «العلاقات» الحياتية» تمهيدية في التسلسل الزمني لا تتطابق ضرورة مع التحرك الزمني أو مع ترتيب تقديم الحوادث ذاتها في عمل واقعي يمكن فيه تأجيل المعلومات

الاستعراضية إلى المشهد الأخير أو الفعل الأخير. إن «مخطط فريتاغ» ربما يكون سليماً عند تطبيقه على بعض الأعمال القليلة، ولكنه لا يتفق مع كل الأعمال الأدبية، وعند التوسع في تطبيقه فإنه يبدو وكأنه «سرير بروكست» لكن، ولكي يفهم مفهوم العرض، ينبغي أولاً تحديد الاختلاف بين الحكاية والحبكة: إن الحكاية هي أشبه بعمل خارج مجال كتابته، أو لنقل أنها مادة خام مكونة من وحدات سردية متتالية بترتيب على وزمنى. أما العقدة فهي شيء مختلف، هي الكتابة نفسها، عندما يستخدم الكاتب المادة الخام وفق تنظيم معين، مراعيًا للترتيب، أو معتدياً عليه.

إن آراء كل من هنرى جيمس القائلة بوجود عدة ملايين من طرق القصص. وآراء فوستر فى التفريق بين الحكاية والعقدة لا تعنى أن كل شيء قد قيل فى خصوص القصة كعرض، فالتقديم والتأخير واستخدام رواية الرؤية تسمح بوجود اثنتى عشرة طريقة فى العرض والسرد مثلاً.

إن فوستر فى كتابه الشهير «أوجه الحكاية» لا يعطى «الإنحرافات» حقها بالنسبة للعمل الأدبى، فهو يهتم بمبدأ السببية ولعل القول المشهور : «مات الرجل حكاية، وماتت المرأة حزناً عليه عقدة» هذا القول هو الذى يلخص سيطرة الأحكام على مفهوم فوستر للقصة، إن الحكاية عمل تجريدى، بينما الحكمة هى العمل الذى ينجزه الكاتب حقاً. وحتى تتم عملية الإنجاز بالفعل. لا بد من الانحراف والتوليد والإفساد من قبل الكاتب. ولا بد أيضاً من تأليف يقوم به القارئ لغرض لم كل مبعثر، المنجز ضمناً.

رغم ذلك، فالفصل واضح بين العقدة والحكمة فضلاً عن الحكاية ومن خلال مناقشة آراء فوستر وبالإستفادة من طروحات توما شفسكى. يمكن وضع مقارنات بين - القصة - الحكاية - العقدة - الحكمة، على النحو الآتى :

القصة : تجريدية، ويجب إعادة تكوينها، ولا غنى عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى.

الحكاية: تجريدية، ويجب إعادة تكوينها، ولا غنى عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى.

العقدة: تجريدية، ويمكن الاستغناء عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى وقد تفسده.

الحبكة: فعلية، وموضوع للتجريد وإعادة التكوين، ولا غنى عنها لأنها متنوعة، ولا تراعى الترتيب.

وإذا أضفنا لذلك اعتبارات أخرى كالقديم والتأخير وكيفية الربط وزاوية الرؤية، أمكننا الخروج بأنماط مختلفة للحكاية. فلقاء العقدة مع الحكاية يخرج لنا ثمانية أنماط. ولقاء الحبكة مع القصة يخرج لنا ثمانية أنماط أخرى، وهكذا دواليك.

1 - إن العرض عندما يقع فى البداية، حسب وجهة نظر فريتاغ، فلائنه مبتدأ الحكاية ومكان العرض فعلياً داخل الحبكة التى قد لا تكون فى البداية ولا تنطلق منها.

مفهوم العرض، له ارتباط أيضاً بمفهوم الزمن والمعروف بأن الزمن الممثل - الزمن الخاص بامتداد الشخصية فى داخل العمل، له علاقة بالزمن التمثيلى - الزمن الذى يستغرقه القارئ فى متابعة الزمن الممثل إن طول مادة العرض قد تفرض وجوداً مستقلاً واستهلاكاً للزمن، وهذا يؤثر على فهم الأثر بشكل عام، ويؤثر على قراءته من الناحية النقدية. أيضاً للعرض علاقة «بالمؤشر الكمي» حين ينتقى الكاتب ما شاء ويربط ويحذف وأحياناً يكتفى بالإشارات والتلميحات، مما يؤثر على المساحة الزمنية المخصصة للسرد. فقياس الأهمية حسب المساحة السردية - الزمن التمثيلى والزمن الممثل، يجعل من الجزئيات القليلة غير ذات جدوى، وهذا ليس منطقياً باستمرار.

رغم ذلك، فللمؤشر الكمي قيمة كبرى فى دراسة التناسب واللاتناسب وفهم ودراسة الشخصيات. «إن المؤشر الكمي، الذى يكشف عن مبادئ الانتقاء فى النص، يشكل عامة أحد الدلائل التى لا يستغنى عنها

القارئ عند تفسير العمل الأدبي وأحد العوامل الحاسمة التي تمكنه من تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبي وأحد العوامل الحاسمة التي تمكنه من تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبي والفنية الخاصة لمعناه. فتبعاً لمنطقية الفن، ثمة معادل منطقي، بين مقدار مساحة السرد المخصصة لعنصر من العناصر ودرجة أهمية الجمالية أو مركزيته».

2- إذا كان «المؤشر الكمي» يساعد في تعيين نقطة انتهاء المقطع الاستعراضى وبداية الحكاية وذلك بالاعتماد على النسب الزمنية، فإن النسب الزمنية تجعل للمشاهد معياراً مشهدياً. «فإن كل سرد يضع قاعدة له، معياراً زمنياً للمشاهد التي تخصه. هذا المعيار المشهدي قد يختلف بطبيعة الحال من كاتب إلى آخر، بل من عمل إلى آخر».

إن المعيار المشهدي يستمر من الحاضر الروائي أو بالأصح يقود إليه «أى مع بداية أول مقطع زمنى يعتبر فى العمل الأدبى على درجة من الأهمية يستحق معها

معالجة حافلة بحيث يقوم بالتقريب أو المطابقة بين الزمن التمثيلي والزمن الذى نستخدمه فى الحياة اليومية وفق المعيار المشهدى للعمل الأدبى». وهذا الحاضر الروائى هو دخول القارئ إلى الخيال الخاص به كمشاهد فيترقب الأحداث المستقلة ويتطلع إلى الدورة. وفكرة الحاضر الروائى الذى يفصل العرض باعتباره ماضياً. هى من وضع «أ. أ. منديلو». أساسها نظرية مغايرة لنظرية فريتاغ فى العرض. لكن يمكن القول بأن هذا المفهوم الجديد يتصف بالغموض فى مقابل المرونة التى يتصف بها مفهوم فريتاغ السابق. سبب الغموض يرجع إلى الارتباط بمشكلة نفسية، تخص اندماج القارئ بالشخصيات والنص. وهذه مسألة لا يمكن تحديدها بدقة، وبالتالى فهى غير مؤكدة. فمعيار الحاضر الروائى، بمعنى الاندماج فى الأحداث، يتداخل مع معايير التشخيص والتطوير، والمشهدى، أيضاً تتداخل المعايير مع الكمية والنوعية، وكلها معايير وضعت من أجل الفصل بين الاستعراض المبدئى وباقى العمل الأدبى، أو بين العرض وما يليه.

غير أن كل ذلك لا يوضح النقطة الفاصلة، «والنتيجة هي أن المؤشرات المتنوعة التي تترابط لتؤلف مجموعة من المعايير التي يتمكن بها القارئ من فصل العرض التمهيدى عن الفعل الأصيل، تكون عادة متلازمة ويعتمد أحدهما على الآخر. وينبغي على القارئ ألا يطبق أى معيار منها أو يحكم بمقتضى أى منها دون الرجوع إلى بقيتها. وقد يكون من المناسب أحياناً أن يبدأ بمعيار كمى وأحياناً بمعيار نوعى. ولكن أية محاولة لتطبيق معيار واحد تؤدي إلى الخلط بين الملخص والمشهد بعامة وبين العرض التمهيدى المكثف والحاضر الروائى بخاصة».

إن الاهتمام بموقع العرض، قضية هامة، وذلك لدلالته البنيوية على العمل ككل، سواء أكان هذا العرض مبدئياً فى الترتيب أو منحرفاً عن البداية، فكل ذلك له غرض فنى ينبغى دراسته، ويظل العمل الأدبى مجموعة من الانتقادات والروابط التي تعين على زيادة خصوصيته وتكثيف معناه وتنميق بلاغته، إن الشعور بأن

العرض هو مشكلة زمنية يخضع للتقديم والتأخير بحسب الحكاية أو العقدة هو الذى جعل مواد العرض قابلة للحركة والتبادل على يد الكاتب يستغلونها لإنتاج مؤثرات فنية على القارىء.

3- ومن قضايا الرواية أيضاً نجد أمامنا «الشكل الفنى» فلا شك أن الرواية تتصف بشكلها اللامتناهى . وهذا هنرى جيمس يقول «تظل الرواية بفضل الإقناع الحق، أكثر الأشكال الأدبية، استقلالاً ومرونة وقدرة». ويقول غلانفيل: «يلوح لى أن النظرية أبغض شىء للرواية». أما هنرى ميلر، فهو صاحب الدعوة لكتاب مفتوح أوحد يستنفد عصره بأكمله، وتظل الرواية مثالية فى هذا الصدد، وذات إمكانات وافرة لعدم تحديدها بنموذج معين ولربطها بشكل مفتوح له علاقة برؤية الكاتب وأحداثه المنتقاة «إن الشكل ليس فقط توفيقاً، ومتطلباً على نحو مفارق، ولكنه أيضاً كلما زاد تطلباً زاد توفيقية». كما أن التطلع نحو الأبدية والخروج من محدودية الزمان والمكان من سمات الرواية التى

لازمتها، حيث أن الشكل بطابعه المميز، يحاول أن يكون كامناً في الخلود، فلا يرسمه الكاتب أو الناقد، بل له إطاره الذى يتحدد به وفيه، بل هو يخضع للنماذج البدئية وليس للاختيار الفردى فقط. «إن ما تعنيه كثافة الصلة بين فردية أية رواية والطبيعية الجماعية للرواية العليا هو أن معظم الروايات الفريدة الخالدة جماعية بطبيعتها مثلما أن الرواية المحدودة تتكيف فى الشكل مع الفردية». إن حجم الاختلاف بين الرواية العليا «Supra Novel» والرواية المحدودة «Ur Novel» يتوقف على إهمال النظرية أو التمسك بها، ويتوقف على التخلص من القواعد أو التعلق بها، أى أن الاختلاف يقع بين من يتجه ببصره نحو السماء ومن يقف على الأرض. ولهذا كثيراً ما يصعب تعريف التكامل الجمالى فى الرواية أو تأطيره فضلاً عن معالجته أو الوصول إليه. يقول أ. ي. سينغر: «القصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغي تأثيثها، والرواية أشبه بمستودع» وذلك يشير إلى عدم تحقيق الكمال فى الرواية.

من جانب آخر يطلق بعض النقاد على الرواية مصطلح «التخييل» لأنه أوسع وأكمل ويسمح بدخول عدد من الكتب الأخرى إلى جانب الرواية. غير أن ذلك يزيد من رجرة المصطلح وعدم تحديد تعريفه «من المؤكد أن ليس من الهين القول بأن الرواية ليست أكثر من طريق للسفر بدلاً من أن تكون نقطة الوصول وأنها دعوة إلى التجوال أكثر منها محراباً آمناً، وأنها أقرب إلى طريق يدخله الإنسان ويتسكع فيه عبر هذا العالم أكثر منها مكاناً للراحة بعد الحياة، من المؤكد أن الرواية بالاجمال ديمقراطية». ولعل الصلة بين الرواية والخيال ترجع إلى علاقتهما بالتاريخ. أى بالحركة إلى الأمام والخلف فى الزمان والمكان. وتتفوق الرواية بالجهد المبذول فيها، من أجل حضور الشكل الفنى، لأنه وحده الذى يرفع من قيمة الرواية فعلياً. غير أن هذا الشكل غير محدد بدقة، وليس له هوية ثابتة «لأن الروائى يحرك مضمونه باتجاه المعنى الذى يجد فيه الرواية تسعى إلى تشكيله».

إن الرواية وفي جانب آخر متقارب - تندفع نحو
الفخم والحميم. الفخم متولد من الأسطورة والتاريخ
والامتداد الجمعى. والحميم من الاستبطان الذاتى. إن
التعريفين الجمعى والفردى يتحكما فى الرواية،
الجمعى يتجه نحو التاريخ حيث اللانهاية، والفردى
يتجه نحو العقل والمادة. وهكذا تكون الرواية مندفعة
بغزارة لتحقيق النموذج البدئى، وحصر التاريخ فى
حادثة معينة. الغزارة مرتبطة بالرواية وقيمة الرواية
الحقيقية تتجلى فى تنظيم الغزارة والتحكم فى
اندفاعها. «إن السبيل إلى فنية الرواية يكمن فى تنظيم
غزارتها فما يجعل بعض الروائيين يستهلكون أنفسهم
فى روايتهم الأولى ليس أنهم قالوا كل شىء بل لأنهم
لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شىء».

ومن أهم جوانب التنظيم التحكم فى «البدائل
المقترحة» وهى الاختيارات المتاحة التى لم يقع عليها
الانتقاء، لأن الروائى أهملها وراهن على غيرها.
وينجح هذا الروائى عندما يجعل البدائل تابعة لاختياره

الأصلى، وربما يفشل عندما تكون هذه البدائل عنصر مقاومة مضادة، بحيث تشكل منافسة مع السياق الرئيسى فى الرواية وتهدد وحدتها وتماسكها. إن هذه البدائل هى التى تخرج فى أعمال أخرى لنفس الكاتب، لأن مستودع الروائى لا نهائى، كما قلنا، ملئ بالبدائل والاختيارات التى تغرى الكاتب باستمرار. يقول ملفيل موضعاً تلك الفكرة بأن العملية الإبداعية هى فى جوهرها ليست فعل تعبير بل فعل مقاومة «ما من مكان يتجسد فيه التفاعل المكبر والكابح بين المبدع وإبداعه وبين السيطرة والاستسلام أكثر من الطريقة المتضاربة التى تبدأ بها الرواية وتنتهى».

وإذا انتقلنا إلى النهاية، النهاية فى الرواية، فربما صادفنا مشكلة من أهم المشكلات الفنية، فالرواية قد لا تنتهى من الناحية الافتراضية وأحياناً لا تنتهى ببساطة فعلياً، عندما يجر عمل عملاً آخرًا. فتكثر الأجزاء خصوصاً فى روايات الأسر المتتالية. كما أن النقاد يعاملون أعمال الكاتب جميعاً على أنها عمل واحد فى

بعض الأحيان، وذلك يعنى أن النهايات المقترحة كلها وهمية خلقتها الضرورة التى تتطلب انتهاء العمل بصورة أو بأخرى. يبقى السؤال دائماً مطروحاً. أين يتوقف الكاتب؟ وكيف يختار نهاية لروايته؟ لا إجابة محددة إلا أن النهاية تصبح قضية قيد التفكير منذ البداية. ومنها يكتسب الشكل الفنى معالمه. من الموت يستخلص الروائى شكل روايته، فيزيد من دفعه الحياة فيها كلما ازدادت اقتراباً من نهايتها.

وبعد عدد من الملاحظات والأفكار التى قدمت فى شكل مقالات متنوعة فى الرواية كنوع أدبى. والرواية وواقع الحياة والرواية والواقع. بعد ذلك، يصل «جون هالبرين» المشرف على جمع كافة الدراسات إلى مجموعة آراء تخص الاتجاهات النقدية الحديثة فى رواية القرن العشرين. من خلال مناقشة ست وجهات نظر لنقاد أوربيين وهم، جوزيه أورتيغا، جورج لوكاتش، فيكتور شك洛夫سكى، رولان بارت، جورج بوليه، الآن روب غرييه. مع العلم بأن الاهتمام بالعلاقة

بين القارئ والنص قد خفت حدته، على حساب
العناية الكبيرة بالصلة الفلسفية بين الروائي والمادة الخام.

بالنسبة لأورتيغا، فهو من أكثر النقاد تماسكاً ومنطقية.
إنه يرى بأن الرواية عمل مستقل لا يتطابق مع الواقع
الخارجي. بل من مهام الروائي أن يمتع القارئ
ويخلب لبه بأن يحرره من عالمه ويهاجر به إلى العالم
المتخيل، ويمنعه من العودة عن طريق تنسيته في الواقع
الخارجي. لذلك كانت الروايات التاريخية مرتبطة
بالواقع، فهي نوع متدني من الروايات. ولذلك كانت
الروايات ذات الصفات الجمالية غير قادرة على التعامل
مع علوم الاجتماع والسياسة والدين والعلم «إن الرواية
حين تؤسس واقعها الخاص بها تكون بالفعل أكثر
الأنواع الأدبية واقعية» وهكذا تكون الواقعية ليس في
نسخ الواقع بل في «البيكولوجيا الخيالية». أما عن
المادة والشكل فيرى أورتيغا أن العمل الأدبي لا يستطيع
أن يحيا إلا بشكله الفني. عندما يفرض الشكل قيمته
على الموضوع وليس العكس. وبالنسبة للأفكار يمكن

القول بأن المؤلف عليه أن يجعلها محصورة ضمن العالم الداخلى لروايته، وليس عليه أن ينجب هذه الأفكار ويجعلها فى صلب العمل الأدبى كعوامل فعالة ومستقلة وغير مندمجة ومتداخلة مع الشخصيات التخيلية «ويذهب أورتيجا إلى أنه لا يجوز إخبارنا ما هى أفكار الشخصيات، فمثل هذا الفعل انتهاك للتشخيص وللأفكار معاً» لأن الأفكار مدفونة فى التشخيص. أو يجب أن تكون كذلك «فيجب دائماً أن نرى لا أن نسمع أخباراً، إذن فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على المهارة التى يقدم بها الروائى شخصياته إلينا». إذن يودى بنا التركيز على الشخصيات إلى اعتبارها القضية الأهم بالنسبة لأورتيجا «فما يجعل دوستوفسكى عظيماً وبلزاك وسطياً هو أن شخصيات بلزاك مجرد نسخ عن الناس فى الواقع، فهى تستمد مادتها الخام من الحياة ذاتها، فى حين أن شخصيات دوستوفسكى ممكنة بكل بساطة وبذلك توحى بشكل الحياة بدل من مادتها الواقعية».

وينتقل «هالبرين» إلى لوكاتش، الذى يقدم له نقداً يخصص أفكاره حول الرواية والأدب بشكل عام لأنه أقرب إلى السياسى منه إلى الأديب الناقد. فهو لا يختلف عن الأخلاقيين الأوائل، غير أنه يميل إلى التاريخية وليس إلى تطبيق منهج فلسفى ذو منظور أخلاقى صارم، إن لوكاتش يرى بأنه ليس هناك عملاً فنياً يمكن أن يكون خارج إطار البيئة التاريخية والسياسية. فالبنية الأدبية تتفق دائماً مع الواقع الاقتصادى والسياسى ويمنح الفرد الوعى الفردى التاريخى الممكن.

ومن أفكار لوكاتش نجد مفهومه للطبيعية، وهو مفهوم غير دقيق، لأن الخروج من الواقعية إلى الوصفية أولاً جاء بسبب سيطرة القمع والجشع الرأسمالى ثم مع ازدياد شدة الرأسمالية انفصل الكاتب عن الإبداع وإيقاعاته الخصوصية العضوية، وأصبح كاتباً طبيعياً.

أما الإلهام الحقيقى للوكاتش كما يقول «هالبرين» فهو فى كتابه «نظرية الرواية» الذى يركز فيه على الصلة بين الرواية والزمان، الزمان بوصفه طغيان وقتى،

واللحظة التاريخية. كما أن صراع الفرد مع الواقع الاجتماعي يتجه نحو إنماء العقلية النوعية في البطل التخيلي، نحو هوية الشكل الملحمي في الرواية والتي تنشأ من اغتراب البطل عن العالم الخارجي «عن عالم غاب عنه الإله، وأقيم على أساس استقلال الباطن» وهو صنف الوجود المتاح للبطل المستلب الذي يبحث عن قيم متعالية في عالم متفسخ. رغم ذلك فهو يبحث ويواصل البحث عن قيم تظل مجردة، رغم تدخلات المجتمع والعوائق التي لا تصل إلى مستوى كبس إيمانه. وهكذا يبدو لوكاتش أقل اهتماماً بالتخيل بشكل عام، وإن كان لتركيزه على البيئة السياسية دوراً في ربط التخيل بمدى توليده للاستبصارات الواقعية وتأثير هذه الواقعية على الوعي السياسي والاجتماعي للإنسان.

وعلى خلاف لوكاتش. دخل «المذهب الشكلي الروسي» الذي نشأ قبل المدارس الحديثة في النقد البنيوي، إلى مجال الأدب عن طريق الدعوة إلى فصله عن السياسة من حيث الوصول إلى نتائج اجتماعية.

كما أن النقد الأدبي أصبح حسب المقياس الشكلي والبنوي معزولاً عن الاهتمام بالتاريخ والفلسفة وعلوم الاجتماع ومهمته تحليل البنية الأدبية ، ودراسة الكلمات والمحسنات اللغوية ، وأبنية النص المختلفة . أما علم النفس والأخلاق والرموز فهي ذات قيمة بمقدار ما تتجسد في ذاتها ، وليس « في أى معنى إضافي قد تجلبه معها » .

ومن أهم الذين ساهموا في بلورة هذه الأفكار الشكلية « بوريس توماشفسكى واخنوم وجاكوبسون . غير أن أهم الأعضاء كان « فيكتور شك洛夫سكى الذى يرى بأن من مهام الفن العظيم « نزع الإلفة » بمعنى تطوير تقنيات تسبب إعاقه للفهم وتقصر على إعادة وتكرار محاولة الفهم . ويعبر شك洛夫سكى عن ذلك قائلاً : « إن التركيز على تقنيات أدبية نوعية يعنى إدراك عالم الكاتب بإدراك الكاتب نفسه أثناء العمل . إن نزع الإلفة يضطر القارئ إلى إدراك التقنية بجعل المؤلف يبدو غريباً واستدعاء الانتباه إلى غرابته من خلال

التلاعب بالألفاظ وتركيب الجمل والاستعارات وحيل أدبية أخرى». ومثله مثل أورتيجا يرى شكولوفسكي أن الفن يعنى إخبارنا عن فنية الموضوع وليس الموضوع فقط. كما أن المعنى لا يوجد إلا ضمن العامل الأدبي وليس خارج عن هذا العالم. لكن، الغرض الفعلى لذلك، هو أن عالم الفن هو عالم الإنسان نفسه والعلاقة بين الإنسان والفن أقرب من العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى.

أما البنيوية الحديثة فهى تتجه إلى دراسة اللغويات وعلم الأصوات وباقى نظم الإنسان النفسية والغيبية والانطباعية والظاهراتية. أى الأسس الباطنة أو العقل اللاوعى، ولما كانت الكتاب هى نتاج لا وعى فى أغلب حالاتها فإن النقاد البنيويون يعتبرون إنتاج الكاتب مجمل واحد فيبحثون فيه عن الإشارات والإشعارات ويستفيدون من كل إنتاج الكاتب بما فى ذلك الهلوسات اللاشعورية التى تخدم الغرض «الميتافيزيقى» أو الروح التى جعلت بنية محددة تتحكم فى إنتاج معين.

ولعل أشهر البنيويين، أو من أشهرهم، رولان
بارث الذى « يلح فى كل ما يكتب على فكرة أن
الإنسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها .
فهى دائماً تعبير عما حوله » كما أن اللغة هى التى تضع
تعريفاً للإنسان وليس العكس ، فالثقافة لغة ، واللغة
هى نسق من الرموز . ومن أفكاره الأثيرة « اختفاء
الكاتب » عندما تستعمل اللغة فى عملية خاوية دون أن
تكون هناك حاجة لملئها بأى شخص محاور . أى أن
الأدب « صوت خاص » مؤلف من عدة أصوات لا
يمكن التفريق بينها « اختراع الصوت الخاص الذى لا
نستطيع أن ننسبه إلى أى أصل خاص : الأدب هو ذلك
الحياد . ذلك التأليف . ذلك الانحراف الذى يفر فيه
كل موضوع ، الفخ الذى تضيع فيه كل هوية ، وهو
يبتدىء بهوية الجسد الذى يكتب » . ويرى بارت أن
اللغة هى التى تتحدث ، والقارئ هو الذى يجمع
النص لأن الكتاب نسيج من الإشارات . لا تحاكي
الحياة ، بل الحياة هى التى تحاكيها . ويشترك بارت

مع باقى البنيويين فى فهم الصوت . والكاتب غير شخصى لأنه مرتبط بالفعل اللغوى ومن مهام النقد اكتشاف العلاقة بين أصوات الكاتب وأصوات أبطال الرواية عن طريق اكتشاف اللغة وبلاستفادة من التحليل النفسى واللسانيات وعلم اللغات البشرية .

أما «جورج بوليت» فهو من مدرسة جنيف ، التى أفرزت عدداً من النقاد عرفوا بإسم « نقاد الوعى » منهم «مارسيل ريمون وألبرت بيغين» وغيرهم . وأبرز أفكار بوليت تؤكد على أهمية تقدير وعى الكاتب ونوعيته فى خصوص نقد الرواية . لأن الرواية تصور الحياة وكأنها امتداد عقلى . فالأهمية الرئيسية تعود إلى «السيكولوجيا» البشرية وينتقد بوليت البنيوية لأن المهم بالنسبة إليه ليست الموضوعات الشكلية كالقول الشعرى وتركيب الجمل ، بل ذات الكاتب والمراحل التى مرّ بها ليصل إلى إحساسه الواعى الصافى « وأن أموراً كالمقارنة التاريخية أو المضاهاة الأدبية ، مع أنها قد تكون وسيلة القارئ للتوصل إلى «مفترق طرق» ،

فإنها عند بوليت ليست غاية مقصورة لذاتها . وقل أن
اهتم بوليت بالبنية الأدبية ، مع أنها قد تكون وسيلة
القارئ للتوصل إلى « مفترق طرق » ، فإنها عند بوليت
ليست غاية مقصورة لذاتها . وقل أن اهتم بوليت بالبنية
الأدبية في حد ذاتها ، وأقل من ذلك اهتمامه بصلة البنية
بالعالم الخارجى ، ومن الصحيح أن كتاباً آخرين من
مدرسة جنيف يمضون أبعد من بوليت فى تحليل أوجه
منفصلة من الشكل الأدبى ومتطرفة غير أن أكثر ما يستأثر
باهتمامات بوليت طريقة الكاتب فى الإدراك الحسى
بعد استبعاد كل الشروط والموضوعات : أى ، الوعى
الصارفى .

وكما يرى بوليت فى الأدب نظاماً يبتعد عن الميول
الخلقية والمحاكاة ، كذلك ينظر الآن روب غرييه
للواقعية الأدبية . رغم أن عدم الوضوح يلف معظم
آرائه . فهو يركز على « السطوح » حيث الإنتاج الأدبى
المتقلص دائماً ، والذي لا يمكن أن يستقر أو يتضح
عند النقاد لأن السطوح هى كل ما هنالك . قد تعالج

الرواية الواقعية « بـسيكولوجيا خيالية » ، ولكن ينبغي التأكد من أنها تتعامل مع العالم الذى تتخيله شخصياتها وليس مع العالم الذى تتخيله شخصياتها وليس مع العالم الذى تعيش فيه بالفعل - فهذا يوجد فقط فى البعد الخارجى . إن الشخصيات ترى فقط ما تتبكر ، ولا شئ سواه . وعندما يخفق المذهب الواقعى فى أن يكون « واقعياً » فلأنه يفشل فى توضيح هذه الحقائق والإقرار بها . إن غريبه يتعد عن المحاكاة إلى التخيل ومن التخيل إلى تخيل التخيل « إنسان يتبكر الأشياء حوله ويرى ما يتبكر » .

وهكذا يرى غريبه أن الفنان يتبكر ، ولكن دون نموذج سابق ، ودن أى نموذج أصلاً ، إذ أن الفن يعبر عن نفسه ، وليس عن حقيقة ، كما أنه يوجد فقط بلا قصد واضح كالمحاكاة والإعلام ، ورغم أن فى ذلك مغالاة واضحة ووجهات نظر نظرية صرفة ، إلا أنها تزيد من التأكيد على وحدة العمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية ، وقدرتها على أن تكون كون منفصل يعتمد

على التخيل وليس المحاكاة « إن قوة الروائي تتألف بالضبط من أنه يبتكر ، وأنه يبتكر بحرية تامة دون أى نموذج . والأمر المدهش فى التخيل الحديث أنه يؤكد هذه الميزة تأكيداً متعمداً إلى درجة أن الابتكار والتخيل يغدوان إلى حد ما موضوع الكتاب ذاته » .

هذه إذن بعض الأفكار والقضايا المستخلصة من كتاب « نظرية الرواية »* ومن دراسات تخص النوع الأدبى للرواية . ورغم أن هناك الكثير مما يمكن قوله فى دراسة النوع . كموضوع الشخصية . والسرد ، والتشخيص . وغير ذلك . إلا أن هذه الموضوعات يمكن الاستفادة منها فى معالجات أخرى تخص دراسة الإيقاع ، والواقع ، وباقى الفنون اللصيقة بالرواية .

(*) كتاب صدر سنة 1974 م بالإنجليزية وترجم سنة 1981 م وهو عبارة عن مقالات جديدة لكتاب عديدين . قام بالترجمة محي الدين صبحي ، ونشرته وزارة الثقافة والإرشاد والقومى سورية - 1981 م .

الرواية فى غرب أفريقيا

التوجه نحو دراسة أدب دول العالم الثالث أصبح من
الظواهر الثقافية الهامة فى أواخر القرن العشرين .
فالحركة التى تشع من أدب الدول النامية جددت من
نوع وقىمة الأدب العالمى ومنحته منعطفاً تطويرياً جديداً
بعد أن تسللت البرودة إلى آداب الدول الغربية عموماً ،
ولم يخرج من دائرته الضيقة المحكومة بالتكرار والملل
وعدم التجديد . إن الأدب القادم من اليابان والبلاد
العربية والصين والهند وتركيا وأمريكا اللاتينية هو الأدب
المسيطر على الأذواق العالمية فى نهاية القرن

العشرين . وما إفريقيا إلا جزء من هذه الدول النامية
التي استطاعت بأدبها أن تغزو الأوساط الثقافية
العالمية . ويحظى كتابها بالتقدير والاحترام والتناول
النقدى والجوائز العالمية .

وهذا كتاب يتعرض لنوع من الأدب ، هو من أهم
الأنواع فى القرن العشرين ، وهو الرواية . التي كانت
أداة من أدوات التطور الأدبى لشعوب العالم الثالث .
بل هى أهم هذه الأدوات والوسائل جميعاً . الرواية فى
غرب إفريقيا هو موضوع كتاب « رضوى عاشور » والذي
اختارت له عنوان « التابع ينهض » ، حتى يمكن أن
يعبر عن أهمية التحرر الثقافى الذى استطاعت إفريقيا
أن تصل إليه . وهذا الكتاب نستعرضه ونناقشه لسبب
واحد هام ، وهو أنه أول كتاب من نوعه يهتم بالرواية
الإفريقية . فهذا الموضوع ، رغم أننا كعرب يمسنأ أكثر
من غيرنا ، من ناحية الجوار ووحدة المواجهة والمصير .
إلا أننا لا زلنا مقصرين فى الاهتمام به . وفى الاطلاع
على أدب الشعوب الإفريقية وغيرها من شعوب العالم .

الثالث . وما هذا الكتاب إلا بادرة أولى نرجو لها أن تتكرر وبمستوى أوسع وأكثر تفصيلاً وشمولاً .

يتناول هذا الكتاب بالذكر أسماء بعض الكتاب من غرب إفريقيا ، مع تقديم نبذة عن أهم أعمالهم ، وما تثيره من قضايا هامة نقدية ، كعلاقة اللغة بالأعمال الإبداعية ، ونوعية الاتجاهات الروائية ، وطرح المشكلات المحلية الصرفة ، ومواقف الروائيين والأدباء عموماً من المجتمع والسلطة . وغير ذلك من المسائل الفكرية والأدبية .

وتنطلق الكاتبة من قناعة بضرورة التواصل بين بلاد العالم الثالث ، وذلك نظراً لما تمتاز به هذه البلاد من نزوع نحو التحرر في مجمل آدابها وفنونها . مما يتيح الفرصة أمام المهتمين ، بتقديم الدراسات |التزنية| ، وليست كتلك الكتابات الغربية التي تمتزج بالسياسة وتتراعى مقدار القرب أو البعد عن الغرب . من ذلك مثلاً ، الضجة التي أثارت حول رواية « واجب العنف » سنة 1968 ، للكاتب المالي « يامبو اولوجوم » وسبب

الضجة والاحتفاء ليس فى قيمة الرواية ، بل لأنها تصور الشخصية الإفريقية فى منتهى الشهوانية والعنف والعدائية ، بطريقة تظهر فيها النوازع النفسية وكأنها مستقرة ثابتة قبل الاستعمار وبعده ، بالإضافة إلى أن معظم الدراسات الأوربية تمارس الاستعلاء الثقافى ، وتنظر بمنظور سياحى صرف ، فلا تنطلق من فهم عميق للتجربة الإفريقية ولا تخوض فى داخلها .

والسبب الذى تعزو إليه الكاتبة نشأة الرواية الإفريقية . هو الرد على المضمون الأيديولوجى للاستعمار ، ومحاولة تأكيد الذات الإفريقية ، وترسيخ أصالتها فى مواجهة محاولات التشويه الوافدة من الغرب . ويلاحظ أنه منذ البداية ، ظهرت العديد من الدراسات الاجتماعية التى قدمت خدمات جليلة للرواية نتيجة معالجتها للحياة الإفريقية فى مختلف أشكالها . ومن ذلك القصص الاجتماعية والحكايات الشعبية التى عرفت بأدب سوق « وينتشا » فى نيجيريا . لكن الرواية الأولى بالفعل كانت قد صدرت سنة 1952 م بعنوان

« شريب نبيذ النخيل » للروائي « آموس تيوتولا » من نيجيريا . تبع ذلك رواية « الطفل الأسود » للكاتب « كامرا الآين » من غينيا . ثم توالى الروايات ، بعد ذلك على نفس المنوال ، داعية إلى التحرر والأصالة الإفريقية .

ولقد ظهرت أمام المثقف الإفريقى فى غرب إفريقيا العديد من المشكلات ، مع تتابع حركة الكتابة وانتشارها ونموها . منها ما يتعلق بالتاريخ والدين والعادات والتقاليد ، ومنها ما يخص العلاقة بالدول المستعمرة ، من حيث الاحتياج إلى لغة عالمية معروفة ، وكيفية الاستجابة لمتطلبات نمط الحياة الغربية ، الذى يفرض نفسه باستمرار .

كل تلك المشكلات ظهرت فى الأعمال الروائية بشكل حاد ومباشر مما جعلها تقترب من الحماس والانفعال السطحي . إن مسألة الإبداع وطريقة التعبير اختلفت بلا شك فى غرب إفريقيا عنها فى أوروبا . وفى مجال الرواية ، سيطرت نظرية الفصل بين الكاتب

والمجتمع على الأدب الغربى . حتى أن كاتب مثل
فلوير يقول : « ليس من حق الكاتب أن يعبر عن رأيه
فى شىء معين فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأيها »
أما الأمر فى إفريقيا فهو مختلف . يقول شينوا أشيى
معبراً عن النظرة الإفريقية العامة : « سوف أكون راضياً
لو أن رواياتى لم تنل سوى تعليم قومى بأن ماضيهم لم
يكن ليلاً طويلاً متوحشاً أيقظهم منه الأوربيون فكانوا
مخلصيهم باسم الرب » ويقول أيضاً : « إن الفن شىء
هام . لكن التربية أيضاً مهمة » . هكذا اقتضت
الظروف التاريخية بحكم طبيعتها أن تجعل من الصعب
على الكاتب أن يعبر عن هموم فردية ، بل عليه أن
يكون ضمير مجتمعه يتنقل معه مرحلة بعد مرحلة ،
ويكون المواطن هو الحقيقة الأولى التى تنبض بها
الرواية فى غرب إفريقيا .

فى سنة 1952 م . صدرت رواية للكاتب النيجيرى
« آموس تيوتولا » ولقيت منذ صدورهما رواجاً فى
الأوساط الغربية ، وقابلها الأوربيون بالدهشة

الأنثروبولوجية المعتادة منهم إزاء كل جديد يأتى إليهم دون توقع . أما فى نيجيريا نفسها وفى إفريقيا عموماً ، فلقد استهجن المثقفون هذه الرواية واعتبروها رواية عادية جداً ، اعتمدت على حكايات معروفة ومتداولة ، لم يستفد منها الكاتب إلا بصورة مباشرة ، وبلغة ضعيفة ومخجلة . وتوالى بعد ذلك روايات آموس . فكانت رواية « غابة الأشباح » 1954 م . « الصيادة الشجاعة » 1958 م . وتقوم هذه الأعمال على فكرة الرحلة والبحث عن الشيء المفقود ، انطلاقاً من نقطة النهاية ، سواء أكان البحث لغرض اكتشاف الحلم المفقود ، أو المعرفة والحكمة ، أو تأكيد الذات وتمريسها بعالم التجربة المتكررة .

ولا يمكن تفسير هذه الروايات القائمة على فكرة المرحلة بأنها دعوة للخروج عن المجتمع ، بل إن الرحلة لا تكون إلا بالمجتمع ، مملوءة بالمخاوف الاجتماعية ، مبنية على أسس النظرية الإفريقية الشاملة للحياة ، والقائمة على وحدة الإنسان والروح .

الزنوجة دعوة سياسية وثقافية ، تقوم على هدف تأكيد الذات الإفريقية ، والتمسك بتراثها الحضارى وأصولها الضاربة فى أعماق التاريخ . ويعد « إيمييه سيزار وليون واما » من مؤسسى هذا المذهب . إلا أن الشاعر سنغفور هو أيضاً من أهم المنظرين لهذه الدعوة ، معتمداً ومستفيداً من بعض الحركات السابقة فى أمريكا وهائتى . وتقوم نظرة سنغفور كما دعمها فى بعض قصائده على اعتبار إفريقيا هى الروح والإيقاع وصرخة الفرح فى مواجهة حضارة الآلة الأوربية . ولقد أخذت على الزنوجة كدعوة جملة من المآخذ منها ما قال به فانون ، من نظرة للحياة من خلال منظار رومانسى غير واقعى وبالتالي غير فعال . أيضاً يعتبر « سكورتى » أن الزنوجة ظاهرة مرحلية فقط ومؤقتة ، فلا مجال للحديث عن نظرية دائمة حول العقل الهيلينى والعاطفة الإفريقية .

لكن ، رغم هذه الانتقادات ، فقد أثرت الزنوجة فى جيل إفريقيا واسع تأثيراً واضحاً . ويعد الروائى « كامرا

لاين « من المتعاطفين مع حركة الزنوجة ، دعوة وطريقة
فى التعبير . ومن أهم أعمال هذا الكاتب الروائى
« الولد الأسود » ، 1953 م ، و « نظرة الملك »
1954 م ، و « دراموس » 1966 م . ويحصل كامرا على
جائزة « مينبون » 1954 م من فرنسا على روايته
الأولى ، وهى عبارة عن تجربة ذاتية تشبه السيرة . لم
يتعرض فيها للاستعمار الفرنسى بأى شكل من
الأشكال .

أما رواية « دراموس » فهى تكملة لروايته الأولى .
ولكن تقع أحداثها فى بلاده غينيا حيث نتعرف على
بطل الرواية ، وهو يملك كرة سحرية كاشفة للغيب
تطلعه على المستقبل ، فيراه حلماً مزعجاً ، يظهر فيه
عملاق فى وظيفة سجان يتولى الإشراف على سجنه .
أما دراموس فهى امرأة منقذة له ، ترمز إلى ماضى
إفريقيا والروح الإفريقية العظيمة .

إن أهم ما يأخذ به النقاد على هذا الكاتب هو نظرتة
الانتقادية إلى الواقع السياسى لبلاده بعد الاستقلال فهو

يكاد يفضل الاستعمار ويقول: «إن كل إنسان يحب أن يكون حراً، ولكن ماذا يحدث إذا حل محل المستعمرين في بلادك أناس بلا أخلاق». غير أنه من المهم القول بأن رواية «نظرة الملك» تعد من أهم الروايات الإفريقية، وهى تقوم على موضوع إفريقي أثير، وهو رحلة البحث عن العمل والملك المفقود.

روائي آخر من غرب إفريقيا، وهذه المرة من الكاميرون، إنه الكاتب «فرديناند إينو» الذى يقدم نفسه ككاتب ساخر، ويركز على عملية الدمج التى قامت بها فرنسا ضد بعض البلاد الإفريقية. وأيضاً محاولات الطمس والتشويه التى يقوم بهما المستعمر بقصد غسل المخ وممارسة القمع ضد المواطن الإفريقي وضد ثقافته. وتعد رواية «حياة خادم» - وكذا رواية «العجوز والوسام» من أهم أعمال الكاتب. ومن الكاميرون نتعرف على إسم آخر، هو الروائي «مونجو بيتي». الذى اشتهر برواية «مسيح بومبا المسكين»، وهى رواية تدور أحداثها حول علاقة

المبشرين بالأفارقة ، بالإضافة إلى تناوله لواقع المرأة الإفريقية ، والحياة الاجتماعية والسياسية داخل إفريقيا .

شينوا أشيبي روائي من نيجيريا، عرف بروايته « الأشياء تتداعى » التى تعد من أشهر الأعمال الروائية فى إفريقيا . تصور الرواية واقع الحياة الاجتماعية فى نيجيريا ونظام عيشها فى مواجهة أسلوب الحياة الغربى . والأشياء التى تتساقط هى البناءات ونظم القبيلة التى تعيشها قبيلة « الأيو » عندما تجد نفسها فى مواجهة مع الحضارة الغربية .

إن شينوا ربما فهم الحضارة على أنها حلقات ، من النهوض إلى السقوط . دورة حضارية . تبدأ وتنتهى . وحضارته المتداعية لا بد لها من البزوغ والسيطرة ولو بعد طول أمد . أما عن فكرة القصة فهى تقوم على شخصية « أوكونكو » . بطل القصة الذى يعيش مرحلة سقوط حضارة الجماعة والقبيلة . أمام زحف الرجل الغربى الأبيض .

إن « أوكونكو » لا يقبل هذه الهزيمة بسهولة ويلجأ إلى الانتحار كوسيلة تخلص من الشعور المزدوج وحالة الانفصام التي يعيش فيها . أما موقف شينوا نفسه فهو يعجب بالشخصية الإفريقية ، لكنه يوجه إليها نقداً يمس عاداتها وتقاليدها ويلمس بعض المقدسات وأوجه الحياة الاجتماعية والدينية الجامدة .

أما الرواية الثانية لنفس هذا الكاتب فهي « سهم الله » 1964 م . وهي تعالج نفس القضية الأولى « فالكاهن » « أزولو » يشعر بعدم الحاجة إليه وضعف مركزه ، فيترك صلاحياته . وينسحب مستجيباً لضرورة التغيير ، وإن كان في قرارة نفسه يحس بالألم والخيبة ، إن أهم ما يميز شينوا هو الشكل الفني الجديد وطريقتي السرد والعرض الحديثتين ، مع استلهاً لقضايا المجتمع الإفريقي وإدراك واع لخصوصياته .

صوت آخر من كتاب الرواية في إفريقيا ، وهذه المرة يظهر في السنغال ، ويدعى عثمان سيمبني . وهو

معروف كمخرج سينمائي نالت أعماله الكثير من الجوائز العالمية . ولقد اعتمد سيمبني في تحصيل ثقافته على جهده ، فاشتغل لفترة عاملاً ونقائياً وعاش فترات من البطالة ثم الاغتراب ، وما كتبه لا يختلف كثيراً عما عاشه .

في رواية « عامل الميناء الأسود » يعالج سيمبني اغتراب الفرد الإفريقي ، ويستعمل بكثرة الشعارات السياسية والمفاهيم العالمية والنظرة الطبقيّة للقضايا التي يتناولها ، مثلاً كما في رواية « قطع خشب الرب » 1980 م . وهذه الرواية هي حول أضراب لعمال السكك الحديدية وبطريقة فنية تشبه المشاهد السينمائية .

وبعد الاستقلال ، ظهرت العديد من الأعمال الروائية ، من ذلك رواية « موسم الفوضى » 1973 م للكاتب « ووس سونيكا » ورواية « المفسرون » لنفس الكاتب ، والأخيرة تثير مشكلة إفريقية حديثة وهي نوعية العلاقة بين المثقف والإنسان الكادح البسيط . وهناك

أيضاً رواية «الصوت» لأوكولوا من نيجيريا، وفيها يبحث «أوكولوا» عن الحقيقة ، فيكثر من الأسئلة ويغضب السادة المسؤولين .

إن التعامل مع الواقع الإفريقي بعد الاستقلال . قد أتاح الفرصة أمام الكتاب لإنتاج العديد من الروايات . فظهرت رواية « الحلوين لم يولدوا بعد » للكاتب لارميه ثم « الجولة » لعثمان سيمبني . ورواية « ورجل الشعب » لشينوا أشيبي .

وعموماً تعرضت هذه الروايات للواقع الإفريقي بعد الاستقلال بالنقد والتعرية ، وعالجت هموم ومشكلات الناس الكادحين ، وأثارت أسئلة حول مواقف بعض الفئات وتعاونها مع الاستعمار . ومثل هذه الروايات ، حتى وإن وقعت في حماس ومباشرة ، فهو حماس اللحظة الأولى ، ردة فعل على الحماس الذي أبداه المستعمر عند دخوله إلى إفريقيا . ولا شك أن التعرض للحدث ساعة وقوعه يجعله عرضة لبعض السقطات الفنية .

إن أهم ما أثارته كتابة الرواية فى إفريقيا ، قضية اللغة المناسبة للكتابة ، وهى مسألة شغلت الكتاب الأفارقة فى غرب إفريقيا بالدرجة الأولى ، حيث تختفى اللغة العربية واللغة السواحلية ، ولا يبقى إلا عدد من اللغات المحلية المحدودة الانتشار . ومن هنا كان الشعور بضرورة استعمال اللغتين الإنجليزية والفرنسية كوسيلة تعبير ، لها استقرارها الثقافى والسياسى . وذلك بالإضافة إلى طابع العالمية الذى تخصص به كل من اللغتين ، مما يسهل التواصل بسهولة مع شعوب العالم الآخر .

لقد استمر الكتاب فى غرب إفريقيا يكتبون بنفس اللغة التى جاء بها الاستعمار ، ولم يروا حاجة أو مصلحة فى نبذها أو إهمالها ، لا سيما وأن البديل هو لغة محلية ضيقة الانتشار وغير مؤهلة لغوياً وثقافياً وبلاغياً على الوصول بالطموح الأدبى إلى الجودة . رغم ذلك ، حاول بعض الكتاب توليد لغة جديدة ، من خلال التعامل مع الإنجليزية والفرنسية . وما نجده فى

الكثير من الروايات ، من مستويات مختلفة في التعبير والاشتقاق ليس إلا دليلاً على تأكيد خصوصية الكتاب الأفارقة وقدرتهم على تدجين اللغة المستعملة ، وجعلها حاملة لخصوصيات إفريقية في التفكير والتعبير دون عقد نفسية عالقة من الماضي القريب .

في ختام هذا العرض ، يمكن أن يطرح السؤال التالي . هل صحيح أن الأدب الإفريقي نشأ رداً على أوضاع سياسية ، وبالتالي فهو يفقد قيمته بزوال هذه الأسباب ؟ . إن الإجابة قد تكون إيجابية . فكل ما أنتج في إفريقيا عموماً من أدب ، هو عبارة عن ردود على مضامين ثقافية جاء بها الاستعمار وروج لها . فكانت هذه الردود تأكيداً وتأصيلاً للجذور الإفريقية الأصيلة . إن كل أدب هو استجابة لواقع يفرض نفسه ، كما حدث في الدول الغربية نفسها .

لكن ما يعطى عملية الكتابة قيمتها الفعلية ليس فقط استجابتها للواقع المعاش . بل اندماج تجربة الجماعة مع تجربة الفرد ، وبالتالي توازن التجربتين ، وخلق

شكل فنى مكتسب يثرى المعنى المطلوب والمقصود وهذا ما توفر بالفعل فى الأدب الإفريقى الروائى فى منطقة غرب إفريقيا، مما يمكننا من القول بأنه أدب لا يختلف عن الأدب العالمى فى شىء، وحتى وإن كانت الرواية فناً وافداً من الغرب، فإضافة الأفارقة تبدو واضحة فى الشكل والمضمون، رغم تنوع اهتمام كتابهم، فأشيبى شنوا وعثمان سيمبنى يتعاملون مع الشكل الغربى من الناحية الفنية. بينما يعتمد آخرون على أسلوب الحكاية الإفريقية مثل شوينكا وفريناند أينو.

هذه هى أهم معالم كتاب الدكتور «رضوى عاشور» - التابع ينهض - والمعنون بعنوان جانبى «الرواية فى غرب أوربا». وهو محاولة جادة ومبدئية لدراسة الأدب الإفريقى وفى مجال الرواية بالتحديد.

إن هذا الكتاب له شرف السبق فى التعريف والعرض لأهم كتاب إفريقيا وأهم القضايا التى يتعرضون لها. وذلك رغم النقص فى عرض الأعمال والتعريف بالروائيين ووجود الكثير من التكرار فى

استخدام المعلومات ، ومناصرة المؤلفة بحماس شديد
للروايات الإفريقية ولقيمتها الفكرية والفنية . وإهمال
كل الجوانب السلبية أو الضعيفة فيها . ولعل ترجمة
هذه الأعمال والعمل على وصولها إلى القارئ العربى
تعد الخطوة الرئيسية نحو إصدار الأحكام النقدية
الموضوعية .

جسار يوسف الرومي

الفهرس

5 أسئلة النقد
59 البنائية . . نظرية واتجاهات
113 أفكار حول نظرية الرواية
150 الرواية في "غرب أفريقيا"

ان النقد التنظيري كفعالية ثقافية
هامة تبدو حاجتنا الثقافية إليه
ضرورية فهو الذي يناقش وي طرح
القضايا الأدبية داخل إشكاليات
تناوش الواقع المعاش . ولا يكفي
بالشرح أو التفسير أو إصدار
الأحكام فقط مثل النقد التطبيقي ،
لأن مثل هذه المسائل مهما كانت
قيمتها تجعل من النقد ممارسة غير
واعية ، بل مغيبة وفاقدة لفضية
الأدب الرئيسية ، وهي الاستجابة
للحياة المعاصرة كما تعيشها فئة معينة
أو وسط بيثوي معين يمكن فهمه
واستيعابه والانطلاق منه نحو
الأفضل .



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

مصر - الدار الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية - طرابلس

الشنن

1000 درهم